



٢٠ فنانونا عالميا يتحدثون

عبد المنعم سليم



المكتبة الثقافية

٣٤٥

٢٠ فنانا عالميا يتحدثون

عبد المنعم سليم



المكتبة العربية السورية المنظمة للكتاب

١٩٧٧

مقدمة

أردت بهذا الكتاب أن أضع في دائرة الضوء بعض الفنانين الذين لا نعرف بعضهم سواء في مجال الكلمة أو النغمة أو اللوحة .. فليس هذا الكتاب ، كتاب دراسة أو كتابا أكاديميا .. فكل فنان من هؤلاء الذين تناولهم قد كتبت عنه كتب كثيرة تشرح فكره أو اتجاهه أو فنه .

ولقد قمت بنفسى بأغلب هذه المقابلات خلال رحلاتي الكثيرة الى أوروبا . وبعض هذه المقابلات رايتها على شاشة التليفزيون البريطاني في برنامج باسم Monitor وكان من أشهر البرامج الثقافية وذلك على مدار عام كامل .

وأنا أرجو أن يكون هناك من يتطوع لأن يقوم بمجهود أكثر تركيزا على بعض هؤلاء الذين أعرض لهم في هذا الكتاب حتى تكون المعرفة أشمل وأعمق وأكبر .

عبد المنعم سليم

البرتومورافيا

قابلت البرتومورافيا كاتب ايطاليا الشهير في شقته
الصغيرة الأنيقة في شارع « دل اوكا » اى شارع
الأوزة .

وفي الموعد المحدد كنت أضغط على جرس الشقة ، وفتح
الباب بسرعة ورأيت أمامي البرتومورافيا .

في اول الامر كانت صورة الكاتب الكبير ، في راسي
انه قصير القامة ممتلئ الجسم قليلا ، فاذا بي اراه
طويل القامة ، معتدل الجسم ، أنيق الملبس ، ولاحظت
أهم من هذا كله - وهو يتقدمنى الى حجرة مكتبه البسيط
الأنيق - انه يعرج قليلا . . . وعرفت بعد ذلك ان هذا
العرج هو اثر شلل قديم ، وتذكرت بعد ذلك ان مورافيا

ظل راقدا مشلولاً في فراشه قرابة العشرين عاماً وأنه
لم يكمل تعليمه بسبب ذلك .

بدأ مورافيا حديثه معي قائلاً إنه قضى شهراً في الأقصر
وأسوان منذ بضع سنوات وأنه استمتع بجو بلادنا ..
ثم تحدثت معه ساعة كاملة ، بدأت حديثي معه عن
روايته « السام » ، وكان بطل الرواية قد عرف السام
بأنه « فقدان علاقتك بما حولك ، بمن حولك ..
بالواقع .. »

**فسألت مورافيا : هل هذا التعريف للسام تعريف
صادر على لسان بطل الرواية أم هو رأيك أنت
شخصياً في السام .**

– الواقع أن حوادث الرواية ذاتها تبين أن ذلك
المفهوم عن السام هو ما تعمدت تجسيمة في حوادثها .
فالرواية لها مستويان أحدهما يمكن أن نسميه بالفلسفي
والآخر بالعاطفي ، فالبطل «رينو» له علاقتان : علاقة
ب«سيسليا» حبيبته ، وعلاقته بالواقع كفنان ، وهاتان
العلاقتان ترويان فشل الفنان كإنسان .. كرجل في
الحياة .

– ألا ترى أنك تتفق في هذا الرأي مع موقف (كامي)
في رواية «الغريب» وسارتر في «الغيثان» ؟

– أولاً كنت أعرف كامي شخصياً ، ولكنني لم أتأثر
به ، فقد كتبت قصتي «زمن اللامبالاة» قبل أن يكتب

كامى وسارتر روايتيهما . وقصتى هذه اعتبرها قصة وجودية .

– اذا صح ان هذا هو مرض العصر فكيف تعله ؟

– لأعرف – قالها وهو يهز كتفيه – ولكن هذا هو الواقع . . ان الناس أصبحت (اشياء) ليس لها كيان خاص ، وكان الانسان في الماضي عضواً في مجتمع ظاهر المعالم يعرف موقفه من الغير ، أما انسان العصر الحديث فلم يجد هذا المجتمع المتكامل ، فنتج عن ذلك احساس بعدم الانتماء .

وكارل ماركس قال هذا عن العامل وصلته بالآلة، ولكن في عصرنا هذا امتد عدم الانتماء حتى الى علاقة الانسان بمن يحب ، وهذا هو ماينفرد به العصر الحديث عن غيره ، فقديمًا كانت المشكلة اقتصادية ، أما الآن فان المشكلة امتدت الى العاطفة نفسها .

– اذا كان هذا هو رأيك عن الحب في العصر الحالي فكيف تفسر اهتمامك او تركيزك على الجنس بشكل فاضح ؟

– انا اعطى حقا أهمية كبيرة للجنس لاننى اعتبر ان الجنس هو أحد المفاتيح الأساسية للانسان ، ومفهوم الناس له نو استقام لاستقاموا ، اننى لأدافع عن الجنس ولكننى أبحث عن الحقيقة ، ولما كان للجنس مكانة كبيرة فى حياة الناس حتى أصبح شغلهم الشاغل ، فلا بد ان

أكتب عنه ، ان الجنس في حياتنا أصبح (كالمناولة)
بالنسبة للمسيحي ، أى الطريق الوحيد كي يصبح
(الإنسان) والآخر (أى المسيح أو الحبيبة) شيئا
واحدا .

— أنا لأعتقد أن الجنس متعة ولا أن الناس يبحثون
عنه للمذة ، ولكنها محاولة تعرف بالآخرين ، فالجنس في
نظري شيء مقدس .

— ألا ترى أن هذا هو ما هدف إليه (لورانس) بكتابات
عن الجنس ، وان الانسان الحديث قد مات عاطفيا وعقليا
لانه لم يعط الجنس حقه من التقدير ؟

— لقد حاول (لورانس) ولكنه فشل . أنا أعتقد ان
كثيرا من كتابات لورانس عبارة عن تمنيات وآمال .
وبالاخص غراميات ليدى تشاترلى .. لقد فهم قليلا عن
الجنس ، ولكنه لم يصل الى كل أسرارهِ . لم تكن لديه
القوة ليصل الى ذلك .. كان يكره العقل أكثر مما كان
يبحث عن القوة في الجنس .

— نعود الى الحديث عن السام .. هل تعتقد ان
هنالك علاقة بين السام والتمرد ؟

— نعم ولا ، وفي هذا تناقض بلاشك ولكنها الحقيقة،
فالاثنين أى السام والتمرد يشتركان في الاحساس
بالفراغ والعقم ، وفي بعض الاحيان قد يدفع هذا الانسان
الى التمرد ، وفي أحيان أخرى يكون التمرد على السام .

– هل معنى هذا انه يجب على الانسان ان يلتزم
كي لا يصل الى السأم ؟

– الانسان عموما يجب ان يلتزم ولكن الافضل
للفنان الا يلتزم لان الالتزام يحتم على المرء الولاء لشيء
معين ، والكاتب يجب ان يكون حرا .. فأنا كفرد أعيش
في دولة يتحتم على أن أحارب اذا حاربت دولتي ، ولكن
هذا لا يمنع ان يكون لى ككاتب رأى في الحرب واستطيع
ان أعبر عنه بحرية .

– تتكلم عن التكنيك .. هل تعتقد ان روايتك
«السأم» كان فيها تطور في التكنيك عما تجده في رواياتك
السابقة ؟

– نعم . ان قصصى الاولى كانت تسير في النهج
التقليدى اى القصة التى تهتم بالسلوك والاخلاق مثل
قصص فلوير ، فالكاتب يهتم بما يحدث وبما قيل ، اى
ان القصة كانت تقوم على السرد ، ولكن السينما الآن
تستطيع ان تقوم بهذا الدور خير قيام .. فبلزاك كان
يحتاج لعشرين صفحة ليعطيك صورة مرئية لشيء ما .
والسينما تستطيع ان تفعل ذلك في دقيقة او دقيقتين ،
وتستطيع ان تفعله بدقة أكثر ، لذلك اضطر كاتب القصة
ان يبحث عن طريقة جديدة للكتابة مثل القصة ذات
المقال Roman-essay (كبروست) مثلا ، فراويته «في
البحث عن الزمن الضائع» عبارة عن مقال كبير .. فهناك

فكرة وراء الاحداث وهى تعطى مفهوما جديدا للواقع ،
وهذه خطوة بعد السينما .. فالسينما تعطينا الواقع
الذى نعرفه أما الفن فهو عملية اكتشاف لواقع جديد
لاستطيع أن تراه من غير الفنان .

— هل يعنى ذلك أنك تحبذ المدرسة الرمزية ؟

— ان الفن عموما كله رمزى .. ان الكلمة نفسها
عبارة عن رمز لشيء ، فلامانع من استعمال الرمز ، ولكنى
أعترض على استعمال الرمز للرمز ذاته كما هو الحال
مع «جويس» .. ومما لاشك فيه أن جويس كاتب كبير
وبعض أجزاء روايته «يوليسيس» رائعة كالمولوج الاخير
لمسز بلوم ، ولكن الكتاب عموما ليس له شكل فنى ،
فأساس الكتاب هو «الاوديسا» وهو يلتزم هذا الشكل
بأمانة ، فنجدته فى التزامه للاوديسا يستعمل رموزا لاتعمق
المعنى .. كما كان يبنى الكاثوليك الكنيسة على هيئة
صليب ، فهل بناء الكنيسة بهذا الشكل يزيد من معناها
الدينى ؟ ان جويس صانع أدبى ماهر ، لقد كان مغنيا ذا
صوت حاد عال «تينور» ، وكان على مقدرة فائقة فى
استعمال اللغة ، ولكنه كان ينسى أن له حدودا .. كان
يريد أن يعمل بمفرده مايعمله الناس فى قرون .. وكانت
غلطته الكبرى أنه يركز على الرمز على حساب القصة
حتى أنه ليهملها .. أنه فى الواقع كان نهاية فترة ولم
يكن بداية أى شيء آخر .

— اذن من هو في رأيك الكاتب الذى استطاع ان يستعمل الرمز استعمالا فنيا موقفا ؟
— أعتقد أن «توماس مان» في روايته «الموت في فيسبا» استطاع أن يصل الى التوازن في استعماله للرمز ، ولكن روايته الطويلة «الجبل السحري» عسيرة القراءة .

— رأيت في السينما روايتك «امراتان » ولاحظت ان الاغتراء الوحشى على البطلة وابنتها كان من جانب السود فهل قصدت بذلك أن تتخذ موقفا معينا من السود ؟

— لو كنت قرأت الرواية لرأيت أننى لم أركز على المعتدى على المرأة وابنتها ، فهذا لم يكن له أهمية في نظري . . . ان التفرقة العنصرية شئ في منتهى السخف . . . وهى مشكلة معقدة لايمكن أن تحل بالعنف . ان بعض الأمريكيين السود يتصفون بجميع الصفات الامريكية أكثر من غيرهم من البيض الامريكيين ، فالهم في الموضوع هو الثقافة والتعاليم وليس اللون أبدا . . فالابيض المولود في أفريقيا أقرب الى الأفريقى الاسود من الأمريكى الاسود في أمريكا . . والواقع أن التفرقة العنصرية أساسها اقتصادى .

— مادمنا تحدثنا عن السينما وكثير من قصصك عرض في السينما ، فهل ترى أن السينما تفقد الرواية المكتوبة كثيرا من مقوماتها ؟

— ان المجال السينمائي غير مجال الكتابة . وانا
لا اطلب من المنتج أن يلتزم بالكتاب لأن هذا مستحيل
ولكنني اطلب منه أن يكون جادا في عمله فينتج فيلما
جيذا مستقلا عن الكتاب .

— ومأهم الاتجاهات الادبية المعاصرة في ايطاليا ؟

— هناك عدد كبير جدا من الكتاب الجدد ولا يمكن
ان يبوبوا في مدارس ، فكلهم مختلفون ، وكل منهم قائم
بذاته ، ومن أشهرهم الآن Morante وهي زوجتي .
وبازولينى وكالفينو وهم ليسوا شبانا تماما ، ويوجه
هناك كثير غيرهم .

— لم اكن اعلم ان (السامورانتى) زوجتك كاتبة ؟

— لقد حصلت على جائزتين ادبيتين على الروايتين
البتين نشرتهما ، وهي مشهورة جدا في ايطاليا وان كتبها
طبعت طبعا عديدة وترجمت الى الانجليزية في أمريكا
وانجلترا .

— هل أستطيع مقابلتها هي ايضا ؟

— فاعتذر مورافيا بأن لها استديو خاصا بها تكتب
فيه ، ثم نهض واتصل بها تليفونيا . وخرجت من عند
مورافيا وانا على موعد مع السامورانتى في اليوم التالى . .

السامورانتية

كان موعدي مع السامورانتية في الساعة الخامسة تماما ،
وكننت قد تركت زوجها الكاتب الكبير البرتومورافيا بعد ان
اتصل بها وافق على هذا الموعد .. وفي طريقى الى
منزل القصصية المشهورة كنت افكر فى امرها ،
وكيف اختارت لنفسها مكانا بعيدا عن زوجها لتكتب ..
ووقفت امام المنزل رقم ٤٦ فى شارع بايونيى - وهو

(*) من أشهر كتاب ايطاليا الروائيين .

كتبت أول مجموعة قصص قصيرة فى ١٩٤٢ .

كتبت روايتها الأولى « بيت الكذابين » عام ١٩٤٨ وترجمت الى
الانجليزية وقد حازت هذه الرواية أعلى جائزة أدبية فى ايطاليا .
نشرت روايتها الثانية جزيرة ارتورو سنة ١٩٥٧ وقد حازت هى
الأخرى أكبر جائزة أدبية فى ايطاليا ، وترجمت هذه الرواية الى اللغة
الألمانية ثم الى الانجليزية والفرنسية ، وقد ترجمت بعد ذلك الى حوالى
١٥ لغة وأخذت عنها قصة للسينما وحصل الفيلم على الجائزة الأولى فى
مهرجان سباستيان .

زوجة البرتومورافيا

عمرها ٤٣ سنة .

بحق شارع الفنانين في روما - وسالت عن شقتها فقالوا
لي : آخر شقة .. فاخذت اصعد السلالم حتى وصلت
الى الدور .

قابلتني السامورائته بابتسامة ومدت يدها مرحبة ..
وكانت الحجرة التي جلست فيها عبارة عن ستوديو فني ،
لوحات زيتية تغطي الجدران ، قالت لي فيما بعد انها هدايا
من اصدقائها الفنانين ، ومكتبة كبيرة ، وعلى «الجرامفون»
موسيقى «باخ» .

والسامورائته ليست صغيرة السن ، وليست ايضا
جميلة ، وشعرها قصير غير منظم ، وكانت ترتدي
بنطلونا ، قلت لها :

الواقع ان معلوماتي عنك قليلة وأخشى ان اقول
ان القارئ العربي لا يعرف عنك شيئا كثيرا ..

- هذا طبيعي جدا لان المشكلة في الاول وفي الآخر
هي مشكلة الترجمة ، فانا شخصا لا أعرف شيئا عن
الادب العربي ، وطبيعي بالتالي الا يعرف القارئ العربي
شيئا عني ، وانا آمل ان اقرا أدبكم ويقرا العالم العربي
كتبي لاني اعتقد ان الادب انساني ، وغير محلي وكلما
اتسع جمهور الادب اتسعت وجهة نظر الاديب نفسه .

- الملاحظ ان انتاجك الادبي قليل فلم يظهر لك
حتى الان الا روايتان كبيرتان .

– أولا المقياس في الحكم على العمل الادبي ليس بطوله أو بكثرتة ولكن الحكم عليه هو بقيمة العمل نفسه ، وعلى العموم فأنا حاليا اكتب رواية ثالثة محورها مشكلة الدين أو بالأصح مشكلة عدم وجود ايمان ، وهي من صبي ايطالى فى وسط عالم بلا دين .

– هل يعنى ذلك أنك مؤمنة بحق ؟

– اننى لأؤمن بدين معين .. ولكن الدين مهم جدا ، وفى رأى أن الاديان كلها حقيقة .. محمد والمسيح وبوذا وكلهم انبياء وكلهم اتوا بحقيقة ، وهذه الحقائق كلها ثابتة فى جوهرها وان اختلفت فى تفاصيلها ، وهذه الحقائق بلاشك لعبت دورا هاما فى تاريخ البشرية وفى تاريخ الانسانية . والديانة مهمة للانسان ، ولكن من المؤسف حقا أن بعض الناس يتشدقون بايمانهم بالرغم من ان تصرفاتهم فى الحياة تنم عن انهم بلا دين .. وهذا ما أرجو أن أعبر عنه فى كتابى الاخير .

– هل تعتقد ان عدم الايمان الذى نتحدثين عنه هو السبب فى مرض العصر الذى تكلم عنه سارتر وكامى ومورافيا ؟

– هذا مرض قديم جدا وليس مرض هذا العصر ، فقد كان موجودا فى أيام شكسبير وقد وضح ذلك جيدا

في «هملت» والفرق الوحيد انه في هذه الايام ظاهر بشكل
اسوأ ، وانا شخصيا لاحس بهذا السأم او غيره من
ضروب هذه الامراض التي يتحدثون عنها .. وذلك
لأنني اومن بالامل .

— هل عندك أمل رغم اخطار الذرة والصواريخ ؟

— انا لاخاف الذرة لانه ليس هناك شيء يمكن أن
يدمر الحياة . اننى افضلها عن الغباء الذى يحكم العالم
الآن . ان القنبلة الذرية نتيجة من نتائج هذا الغباء .
لو أن الناس كانوا أكثر ذكاء لفكروا فى أشياء أهم من
ذلك .. مثلاً الاغريق كانوا اذكىاء فقد اكتشفوا سر الذرة
قديماً ولكنهم لم يهتموا بالبحث فيها اعمق من ذلك ..
وكانوا يهتمون أكثر بمصير الانسان .

— هل أفهم من هذا أنك تريد أن العمل الفنى لا بد

أن يهتم بموضوعات معينة ؟

— اعتقد أن العمل الفنى دائماً اخلاقى وجميل ..

اخلاقى من حيث موضوعه ، وجميل من حيث شكله ،
وهذه وحدة لا تتجزأ ، فلا يمكن التفرقة بين مضمون العمل
والعمل ذاته ، وهذه الحقيقة فطن اليها ارسطو وعبر
عنها الشاعر الانجليزى «كيتس» احسن تعبير فى قصيدته
«الاناء الاغريقى» . Greeian urn فآلف ليلة وليلة

مثلاً كتاب من أروع ماكتب فى العالم ومهما تغيرت العصور
وتغيرت القيم الفردية والاجتماعية فان قيمته باقية ،

ولا يمكن أن نقول أن موضوعه لايهمنى اليوم لاننى مثلاً
ماركسية - لو كنت ماركسية بالفعل - هذا من حيث
موضوعه ، ولا يمكن أن أمسك بالفاظه وأشرحها ، كما
يفعل اساتذة اللغة ، وأرجعها الى أصولها ، فالعمل كائن
حتى كالروح والجسد لا يمكن التفرقة بينهما ، وعلى الناقد
أن يفهم معنى الكاتب كله ، أن الاسلوب ينبع من الصدق
لا من الكلمات المرصوفة ، ولا يمكن للكاتب الذى يرى
الحقيقة أن يكتب باسلوب ردىء ، وبالنسبة لى لا فرق
بين الجمال والحقيقة .

- هل أفهم من ذلك أنك تنتمين الى مدرسة
ت.س. اليوت ؟

- ليست لى مدرسة خاصة انتمى اليها .. انا
مدرسة بمفردى ..

- جائز جداً الا يكون لك مدرسة خاصة وانك
مدرسة بمفردك ، ولكن هل هناك شيء ما تؤمنين به ،
وتلتزمين به ؟ ماموقفك مثلاً من الالتزام .. ومن التزام
سارتر بوجه خاص ؟

- ان اهم التزام للكاتب أن يقول الحقيقة ، وكل
جقيقة - مهما كانت - مجالها الكتابة وهذا لا يمكن أن يتم
دون انحرية ، والحرية المطلقة ، فيجب أن يكون الكاتب
حرًا ، وكل كاتب جيد ملتزم وكل كاتب ردىء غير
ملتزم .

– هل تريدن تطبيق هذا الراى على الشعر
ايضا ؟

– أنا لا افرق بين الكاتب والشاعر ، فكل من استطاع
ان يستخدم الكلمة كأداة للتعبير عن رؤياه Vision
وعن توصيل «الحقيقة» كما يراها الى غيره من الناس
فهو شاعر ، ولايهم ان كان يكتب ذلك فى اطار مايسمونه
نثرا او مااصطلح على تسميته بالشعر ، واظنك تعرف
كلمة شاعر Vates عند القدماء كانت تعنى
«نبي» فأنت ترى كيف ان المسألة اوسع من ان نربط
الشعر بالكلام المنظوم فقط . ان كاتب القصة القصيرة
شاعر ، وتشيكوف اكبر دليل على هذه الحقيقة ، وكاتب
الرواية شاعر ، وكاتب المسرح شاعر ، وقد بدا المسرح
أول مابدا بالشعر .

– ظهرت لك مجموعة قصص قصيرة فى وقت
مبكر ، فلماذا لم تشيرى اليها) وهل ترجمت هذه
المجموعة الى الانجليزية ام لا ؟

– بعضها ترجم ، وان كنت شخصا افضل الا
ترجم ، ذلك لاننى كتبتها فى مرحلة مبكرة من حياتى فى
وقت لم يكن قد توفر لى فيه النضج النفسى ، ومن باب
أولى النضج الفنى ؛ فقد كتبتها فى سن الثامنة عشرة
وهى بين لاأعتقد ان الانسان يستطيع أن يصل فيه
الى حقيقة ما ، عن العالم الذى يعيش فيه ، كنت مملوءة

بالحماس فعلا وبالمشاعر الشخصية الفردية ، وهذه
المشاعر من شأنها أن تحجب الحقيقة عن الإنسان . .
وهذه «الحقيقة» هي في نظري المقياس الاول الذى به
نحكم على الكاتب .

— اعرف أيضا أن كتابك الاخير «جزيرة ارتورو»
اخرج فيلما سينمائيا ، فمأرايك فى الفيلم ؟ هل حافظ
على فكرة القصة ؟

— الفيلم كان جيدا جدا ، وان كان المخرج لم يلتزم
بحرفية الرواية ، ولا اعتقد ان ذلك فى استطاعته لان
مجال السينما يختلف عن مجال الرواية فالمخرج فى
روايته اختار شكل البطلة وحدد شخصياتها بصورة
تختلف كثيرا عن الصورة التى رسمتها ، ولكن هذا لم
يضعف من الفيلم ، بل حصل على الجائزة الاولى فى
مهرجان «سباستيان» للسينما .

— بمناسبة الحديث عن السينما ، لاحظت ان
السينما فى ايطاليا اكثر تقدما عن المسرح فهل هذه
الملاحظة صائبة ؟

— فعلا ، فلدينا مخرجون وممثلون ممتازون يعملون
فى مجال السينما . والمسرح فى الواقع محتاج لمجتمع
متكامل اى لابد من وجود انسجام بين افراده ، المسرح
الناجح يتطلب ان تكون هناك قيم متفق عليها بين الكاتب
ومجتمعه ، ففى ايام الاغريق مثلا لم يكن هناك اى اختلاف

على موقفهم من الآلهة ، أو على موقفهم من القسطنطينى
تدور حول الآلهة ، كانت هناك تقاليد تكون الإطار الذى
يتحرك فيه الكاتب وشخصياته وجمهوره . . . ويلاحظ أن
عظمة المسرح وجدت دائما فى مثل هذا المجتمع كانجلترا
أيام شكسبير ، وفرنسا فى القرن السابع عشر ، والمسرح
الافريقى بطبيعة الحال .

— معنى ذلك الغاء المسرح الموجود فعلا الآن فى
فرنسا وانجلترا وأمريكا .

— فى انجلترا وفرنسا توجد ثقافة معينة توحد بين
افكار الناس وبين قيمهم فهى تقوم مقام التقاليد والقيم
التي كانت سائدة فى المجتمع القديم ، أما فى أمريكا فالمسرح
مزدهر فقط بالنسبة للكتاب الذين نشأوا فى بيئات لها
تقاليد مثل تنيسى وليامز فهو من الجنوب حيث المجتمع
هناك له ملامح ثابتة وتقاليد متوارثة .

وكذلك فى روسيا : المسرح ناهض أيضا ، لأن
المجتمع له قيم واحدة ، والمستوى الثقافى رفيع .

وهنا فى إيطاليا لا يوجد هذا المجتمع ، وهذه التقاليد
التي تحدثت عنها بالنسبة لانجلترا وفرنسا وأمريكا
وروسيا هذا بالإضافة الى أسباب أخرى مادية ، مثلا ،
أن أحسن الناس فى إيطاليا هم الفقراء لأنهم متمدنون
ولديهم احساس ، والمسرح مرتفع الثمن ويذهب اليه
الأغنياء عادة ، وهؤلاء ليست لديهم حساسية المسرح ،

وهذا تبسيط للمشكلة بطبيعة الحال .. فالمشكلة أعمق من ذلك .

— ولكن كان لديكم بيرانديللو وهو كاتب مسرحى ممتاز .

— لا اعتقد انه عبقرى بالصورة التى يتحدثون بها عنه ، وحتى لو فرضنا انه عبقرى بهذه الصورة فلا يستطيع كاتب ان يخلق المسرح وحده .

— اذن من يعجبك من كتاب ايطاليا ؟

— أهم كتاب الآن فى ايطاليا هم الشعراء مثل

باسانى Bassani وبازوليني Pasolini

وامبرتوسابا Umberto Saba ولو انه قد توفى من مدة طويلة الا اننى اعتبره أعظم شاعر فى تاريخ الادب الايطالى .

— ومورافيا ؟

— لست معجبة به ..

— اذا كان لا يعجبك .. ألم تتأثرى به ؟

— على الاطلاق ، لم يتأثر أحدنا بالآخر ونحن الاثنين على النقيض تماما ، وعلى العموم اعجبنى كتابه الاخير « السام » وهو ان لم يكن أحب الكتاب الى فانه كاتب قدير ، ان النجاح ليس شرطا دالا على جودة الكاتب او الكتاب ، ولكن مورافيا يشذ عن هذه القاعدة فهو مثل للكاتب الجيد الناجح .

الشاعر الإيطالي بازوليني

بيير باولو بازوليني Pier Paolo Pasolini يعتبره النقاد من أهم قواد الحركة الشعرية في الأدب الإيطالي ، حتى الذين لا يوافقونه على مبادئه السياسية وآرائه وأفكاره ، يعترفون بقيمة الفنية . وشهرة بازوليني لم تقف عند حدود إيطاليا وحدها بل تخطتها إلى أوروبا وأمريكا ، فترجمت أشعاره إلى اللغتين الانجليزية والفرنسية .

ولد بازوليني في بولونيا في مارس ١٩٢٢ ، وهو يشتغل بالنقد وفقه اللغة ، وله قصة طويلة اسمها « اطفال الحياة Ragazzi di vita » ودخل أخيرا ميدان السينما بقصة « ماما روما Mamma Roma » ثم بعد ذلك دخل ميدان الاخراج السينمائي وأصبح واحدا من الكبار . ولكن أهم ميدان هو الشعر ، وقد نشر في سن العشرين ديوان : قصائد في كاسارسا Poesia a casarsa واتبعه ديوان الشهاب

المثال La meglio gioventu وقد استعمل بازوليني في هذين الديوانين اللهجة المحلية لبلدة كاسارسا ، وكان ذلك من أهم العوامل التي لفتت الأنظار اليه في ذلك الوقت من ناحية ، ومن ناحية أخرى أثار استعماله لهذه اللهجة مشكلة (اللهجات المحلية في الأدب عامة) .

وكان ديوانه الثالث باللغة الإيطالية واسمها « من مذكراتي » Dal diario سنة ١٩٤٥ ، وفي هذا الديوان كان اتجاه بازوليني هو الرمزية المتأثرة بمدرسة الهيمرية نسبة إلى هيرميس
Hermes Tres magisties

وهذه المدرسة كانت قد انتشرت في العشرينات والثلاثينات ، وتمتاز بالصور الشعرية غير المتصلة وكانت تحدث أثرها عن طريق الإيحاء ، وهي في الواقع امتداد متأخر زمنياً لمدرسة نهاية القرن Fin de siècle والتي كان منها بودلير ومالارميه ورامبو .

في سنة ١٩٤٦ أخرج بازوليني ديوانه الرابع باسم مرتبة Ei Pianti وقد حطم بازوليني في هذا الديوان الغالب الكلاسيكي الذي كان قد التزمه في ديوانه السابق (من مذكراتي Dai diario) وكان ذلك بداية جديدة لانطلاقة نحو الشعر الحر .

ومن كل ذلك يتضح أن بازوليني في دواوينه هذه كان يجرب خاصته الشعرية في قوالب مختلفة ، وفي نفس الوقت حظيت هذه التجارب بتقدير النقاد على اختلاف درجاتهم .

وبعد ذلك طبع ديوانه الخامس (رمادجرامس Le caneri di Gramsci)

وحاز هذا الديوان جائزة Viareggio كما حاز إعجاب النقاد في جميع المجالات الأدبية بطريقة لم يسبق لها مثيل .

في هذا الديوان ترك بازوليني مدرسة « الفن من أجل الفن » ،

وبدأت جميع مشاكل الحياة تأخذ مكانها في شعره ، فتكلم عن السياسة والاجتماع والمجتمع البرجوازي المتعفن ، وجهل الشعب الايطالى .

قابلت بير باولو بازوليني فى نادى بوجيزى بحدائق بوجيزى بروما خلال حفلة التكريم التى اقامها له الفنانون بمناسبة قصته السينمائية Mamma Roma وبازوليني قصير القامة ، خجول ، يعطى لأول وهلة الاحساس بأنه تائه وأن هناك ما يشغله باستمرار وأنه لا يفكر فى اللحظة التى هو فيها ، ولكن ماتكاد تجلس اليه حتى تحس بأنه يقظ باستمرار وبأنه لا يفوته شئ أبدا .

سألت بازوليني : استخدمت فى ديوانك الاول «قصائد فى كاسارسا» وديوانك الثانى «الشباب المثالى» لهجة كاسارسا المحلية ، ثم فى الدواوين التى تلت ذلك تخلّيت عن هذا الاتجاه الذى بدأت به ، فهل معنى ذلك أن اللهجة المحلية عجزت عن التعبير الشعرى ؟

فاجاب : لا أستطيع أن أقول ذلك بالضبط ، ولكن الذى حدث هو اننى كنت وأنا صغير أتحدث بهذه اللهجة ، وكانت لهجة أمى ، واللهجات الايطالية عموما ذات رنة موسيقية حلوة ، وفى تلك السن كنت أهتم بموسيقى اللغة وكنت واقعاتحت تأثير المدرسة الرمزية الفرنسية وبالذات كنت متأثر (بمالارميه) . كل هذا حدث قبل الحرب العالمية الاخيرة ، ولكن بعد الحرب اتسعت تجربتي بفعل عوامل كثيرة ، فأخى

مات في الحرب وانضمت انا الى المقاومة السرية وعشت حياة جديدة في اطار المقاومة ، وهى حياة لم اكن اعرفها . ولم اكن قد فكرت فيها . بعد ذلك لم يعد يكفينى اللعب فنيا باللفة وامكانياتها الموسيقية ، وليس معنى ذلك اننى كنت اريد ان ابعد بشعرى عن الشعب الايطالى ، ولكننى كنت اريده شعرا شعبيا بالمعنى الحديث : انى اهتم بالمشاكل الاجتماعية والاقتصادية ، وهى المشاكل التى وعتنى الحرب بها .

فقلت له : اذن فانت تؤمن أن الشاعر أو الفنان عموما يجب أن يكون ملتزما ؟

فقال : انا شخصا اعتبر نفسى ملتزما ، وهناك فى ايطاليا الآن اتجاهان فى الشعر ، الاتجاه الاول امتداد للمدرسة (الهرمية) وهو فردى ورمزى ولا منطقى ، والثانى يمكن أن نسميه شعبيا ، اشتراكى النزعة، منطقيا وهو ادب هادف .

والواقع أن الاتجاه الاول اتجاه انحلالى ، لأن الظروف الحالية تكاد تحتم على الفنان الالتزام نحو الشعب ، وامامنا لذلك مثل فى فرنسا . . ان كل الشعراء الذين نموا فى فترة المقاومة الفرنسية خلال الحرب . كلهم من اصحاب الاتجاهات الاشتراكية ، وان كان شعر المقاومة ذاته ليس

بالشعر بل كان مجرد تجاوب عاطفى ضد الحرب
اكثر منه عملا فنيا .

فسألته : هل معنى ذلك ان امكان قيام شاعر بورجوازى
امر مستحيل ؟ ماذا ترى فى ت.س. اليوت
مثلا ؟

فأجاب : من المحال ان يكون هناك شاعر بورجوازى .
حتى ان كان قد ولد بورجوازيا او ذا سياسة
بورجوازية . انك تجده دائما ضد القيم البورجوازية
واخلاقياتها . ان البرجوازية كطبقة اجتماعية
تعتبر بلا ثقافة ، ولا يمكن للفنان الحديث ان يحترم
هذه الطبقة ، حتى ت.س. اليوت الذى ذكرته
انت ينمى ماوصلت اليه البورجوازية من انحطاط
فى اغلب قصائده ، وغير اليوت كثيرون : مثل
كفافيس الشاعر اليونانى السكندري ، وناظم
حكمت .. كل هؤلاء رفضوا القيم البورجوازية
رفضاً تاماً .

ان المجتمع الغربى باعتباره مجتمعا رأسماليا
تكاد تخنقه البورجوازية ويتكاد افراده من تم
ينقسمون الى قسمين ، قسم يؤمن بالمبادئ
التقدمية ، اما القسم الآخر وهو القسم الكبير فانه
متشائم ومنهزم ويحس بالضيق .

وبدا على بازولينى الحماس وهو يقول :

انتم بلاد المستقبل .. مصر والجزائر ، هذه
الشعوب فيها حيوية تمدّها بحياة جديدة .

فقلت له : هذا فيما يتصل بتطورك من ناحية الموضوع ،
فكيف تفسر بعد ذلك اتجاهك الى الشعر الحر
وتركك للقالب الكلاسيكي ؟

فاجاب : ان الشعر الحديث ، اى الشعر الحر ، فيه
حركة ومرونة وحوار ، وفي الواقع فيه امكانيات
الدراما اما الشعر الكلاسيكي فهو ثابت وجامد
static وانا اعتقد انه لم يعد له مجال ، وانه
قاصر عن ان يكون طيعا للتعبير عن مشاكل المجتمع
الحديث التى هى فى الواقع ديناميكية الشكل .

فسالته : هل معنى ذلك انك حلت الآن كل مشاكلك
الفنية عن طريق الشعر الحر ؟

فاجاب : ان الفنان لا يحل مشاكله جملة واحدة ، فكل
قصيدة هى مشكلة فنية جديدة ، انها محاولة
دائمة للصلح بين روح الفنان وذاته

His subjective soul من ناحية وبين العالم
الخارجى من ناحية اخرى ، اى محاولة ادماج
الشكل والمضمون فى القالب الوحيد الذى يرضى
الطرفين (روح الفنان والعالم الخارجى) ان
المضمون والشكل يجب ان يلبس احدهما الآخر ،
وهذه العملية هى عملية الخلق ذاتها فلا يمكن ان
تحل على اطلاقها .

وهناك من يظنون أن اختيار الموضوع الصادق
والهادف يحل مشكلة الفنان وأن الفنان قد قام
بدوره بهذا الاختيار ، ولكن ذلك ليس صحيحا
بالمرّة ، ففي رأيي أن اختيار الموضوع هو خطوة أولى
نحو عمليّة الخلق الفني ، وهنا تبدأ المشكلة ، وهي
المشكلة التي تواجه أي فنان مهما كانت مبادئه
السياسية ، أنها مشكلة الخلق .. مشكلة صب
هذا الموضوع ، المختار ، في الشكل الفني الذي
بدرته يصبح العمل وهو ليس بالفن .

فقلت له : أنك بهذا تجمع بين أيديولوجية الشرق
وأيديولوجية الغرب ؟

فقال : أنني أؤمن بأن الأدب يجب أن يعالج المسائل
والمشاكل الحساسة في حياة الشعوب ، ولكنني
لاأرضي له إطلاقا أن يتنازل عن كونه فنا .

سألت بازوليني :

الملاحظ أنك تتجه نحو السينما الآن فقد كتبت
قصة وسيناريو «ماما روما» وتعمل الآن قصة
وسيناريو باسم الأب سلفاترو . Padre Silvatro
وأشارت الصحف الى أنك تفكر في اخراج فيلم
قصير بعنوان روجوباج Rogopag والقصة
من تأليفك أيضا ، فهل ترى أن ذلك سوف يؤثر
على إنتاجك الشعري ؟

فاجاب : من الخطأ ان يقال ذلك ، لأن نشاطى فى اى وقت من الاوقات لم يقف عند حدود الشعر وحده ، فانا اكتب الشعر والقصة ولى دراسات فى تطور اللغة الايطالية وتاريخها ، وراى ان كتابة الشعر ليست علمية تحتاج الى كل يومى بل هى عملية بطيئة التكوين ، وانا أعلم ان كثيرا من الكتاب يقومون بأعمال فى احيان كثيرة قد تختلف اختلافا كثيرا عن طبيعة العمل الادبى فمثلا : ت. س. اليوت يشتغل بالنشر ، ولاس استيفنسن الشاعر الامريكى كان موظفا كبيرا فى شركة تأمين ، ولا يمكن ان يقال ان سارتر مثلا يركز كل اهتمامه على المسرح أو على الرواية ، فقد ترجم الى الفرنسية مسرحية لارثر ميللر كما ان له كتابات فى الفلسفة والنقد ويحرر أيضا مجلة «العصور الحديثة» هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فليست السينما اقل من الفنون الاخرى . لقد ارتبط فى الازدهان أن السينما عملية تجارية ولكن بعض المخرجين اثبتوا أن السينما فن ، والمخرجون الايطاليون كانوا أكثر الناس مساهمة فى هذا الدور ، مثل روسولين وتبعه رينوار ابن الرسام المشهور رينوار فى فرنسا (ولعل السينما اليابانية قد أظهرت أكثر من غيرها الامكانيات الفنية فى السينما وبالاخص أفلام Mizoguchi ثم اننى اعتقد أن السينما أقرب الى الجماهير من الشعر ، ومادمت أومن بأن الفن أولا

وأخيرا يجب أن يخاطب الجماهير فلا بأس من أن
اتخذ السينما وسيلة إليه .

فقلت له : هل معنى ذلك أنك ترى أن السينما الإيطالية
تخدم المبادئ التي تتحدث عنها ؟

فقال : السينما الإيطالية مثلها مثل الشعر بالضبط ،
فهناك اتجاهان ، اتجاه فردي سيكلوجي كأفلام
أنطونياني Antonioni وفيليني Fellini

وفي رأيي أن هذه الأفلام تبذل الشعر ، إذ إن الشعر
امتداد لحركة كانت مزدهرة في وقت من الأوقات ،
أما هذه الأفلام التي اتحدث عنها فهي مازالت في
معتفوانها .

والاتجاه الثاني هو اتجاه شعرائي واقفي . وعلى
الفنان أن يختار ما يشاء فمجال التعبير موجود .
وأنا شخصيا أفضل أن أكتب السيناريو حتى يكون
لي حرية التعبير .

مصمم الرقص جورج بالانشين

« مصمم الرقص لابد ان يكون في الاصل والمسا
والا لعجز عن ان يفكر بجسده » ليست هذه
الجملة هي « الحكمة » الوحيدة التي يقولها
ذلك الرجل العالمى جورج بالانشين .. دعونا
نستمع الى ما يقوله غير ذلك .. ثم نعود
لنقدمه »

سؤال : ما الذى اثر فيك كمصمم رقصات ؟ هل كان
جوركى واحد منهم ؟

جواب : لا .. ولكن جوليزوفسكى .. وليس معنى ذلك

اننى قلده ، ولكنه ايقظ فى الرغبة لان اعمل شيئا
.. الرغبة فى أن اتحرك .. لقد كان يتحرك بطريقة
مختلفة .

سؤال : انك تعرف أنه من المستحيل الكتابة عن الباليه
الذى تقوم به .. كلها أعمال حديثة وجديدة .

جواب : انه من الصعب الكتابة عن الباليه عموما .. انك
لو رايت راقصا جيدا او راقصة جيدة على سبيل
المثال .. فالك بطبيعة الحال تستطيع ان تستخدم
الكلمة التى تعبر عن هذه الجودة .. ولكن بعض
الكتاب يستطيعون أن يعبروا اكثر من
غيرهم .

سؤال : الواضح أن أكثر مصممي الرقص كانت قدرتهم
على الخلق محدودة أو بمعنى أصح كانوا محبوسين
داخل الاطار القديم ، فكانت النتيجة أنهم توقفوا ،
والعكس بالنسبة لك صحيح .. فالواضح أنك
تقوم بعملية تجديد وباستمرار .

جواب : ببساطة لانهم لم يكونوا مهتمين . وبالنسبة لى
فقد كان هذا العمل هو حياتى . لقد خلقت بهذه
الطريقة . كان عمري تسع سنوات عندما دخلت
- بصعوبة شديدة - مدرسة سانت بيتر سبورج .
هناك كان الرقص اجباريا لمدة ساعتين فى اليوم وام
نكن نتمرن على رقصة واحدة ، بل ثلاث رقصات

خلال هذه الساعات الثلاث . وفي سن ١٢ كنت أقف على المسرح وفي الوقت نفسه كنا نتمرن يوميا على الالعاب الرياضية لتكون لنا عضلات كان مفروضا علينا أن نتعلم كيف نتصرف كراقصين وكيف نعيش حياة خاصة .

في تلك الايام تظاهرت بأننى شاعر .. بطل .. شخص رومانتىكى مثل شيللر أوبيرون . كان من الممكن أن اكون شاعرا ولكننى كنت اكون شاعرا تافها . لقد كان هناك صوت ما يرن فى اذنى : «انك أصم وأبكم .. انك ترى فقط» مثل كلاب الراعى .. انها تشم وترى .. أنا الآخر أسمع وأرى .. لو انك رأيتنى فى سن العشرين لعرفت اننى كنت احسن الراقصين فى ذلك الوقت . انك يجب ان تعرف كيف ترقص .. انك لاتستطيع أن تعتمد على راقص آخر ليعطيك الافكار .. انهم لا يريدون أن يتحركوا .. انهم كالخيل .. هل رأيت مرة حصانا ذا طموح ؟ .. هكذا الراقصون . من الذى يدفعهم للجرى ؟ .. أنا الذى افعل ذلك . انهم يعرفون اننى أعرف اذا لم يكن الرقص جيدا بما يكفى . اننى فى هذه الحالة أرشدهم كيف يرقصون بطريقة احسن .. انك يجب أن ترغهم على ذلك .

وهكذا . الآن فأننى اضع نفسى مكان المعلم والمربي

.. كثيرون من مصممي الرقص لا يرقصون جيدا ..
يذهبون الى مدارس الرقص لمدة سنتين ثم يريدون بعد
ذلك ان يكونوا اساتذة .. انهم يريدون ان يجلسوا في
اماكنهم ويصفق لهم الناس .. ثم يلقون بالتصريحات
وبالآراء .. انهم يظنون ان ذلك سهلا مع انه من الصعب
الاعمال ، ان من اهم واجباتي ان اعرف كم يتكلف ذلك
العمل .. كل خطوة فيه .. يجب ان تكون متأكدا ان كل
شيء سوف يؤدي بطريقة صحيحة .. الخطوة ..
الموسيقى .. كل شيء .. يجب ان اعرف وراقب كل
شيء بنفسى ، ولذلك فاننى بالنسبة للراقصين مثل الاب
الطبيب .. تماما مثل حديقة .. اننى اعمل فى حديقة
مليئة بالزهور .. ولذلك فاننى يجب ان اقطع شيئا من
هنا وشيئا من هناك .. يجب ان ارش بعض المساحيق
او المياه .. الخ .. موقفى بالنسبة للراقصين مثل
الجنائنى بالنسبة للحديقة .

سؤال : مارايك فى استعمال الموسيقى الحديثة فى
رقصاتك واقصد بذلك موسيقى شوينبرج
(نمساوى) وبير بوليز «فرنسى» «انهم يستعملون
موسيقى ال ١٢ نوته» ..

جواب : المسألة ليست استعمال ال ١٢ نوته . المسألة
هى رغبتنا فى استعمال قواعد معينة .. ان بوليز
له طريقة خاصة وهى تشبه الى حد ما طريقة
شوينبرج .. وعلى أية حال فاننى احب ان استعمل

موسيقى شوينبرج ولو أنها معقدة جدا وعجيبة ،
وعلى أى حال لاتنسى اننى استعملت موسيقى
سترافنسكى .

والآن من هو جورج بالانشين الذى قال هذا
الكلام ؟

جورج بالانشين يعتبر الرجل الوحيد الذى استطاع
فى العصر الحديث أن يكسر الكلاسيكية فى الرقص ويضع
مكانها «المودرنيزم» وليس معنى ذلك أنه ضد الكلاسيكية
ولكنه ببساطة مع الجديد ..

وفى الرقص فى روسيا فن مقدس منذ أكثر من مائة
عام .. ولكنه فى أمريكا لم يكن كذلك .. ولكن عندما جاء
بالانشين الى أمريكا عام ١٩٣٣ أحدث ثورة فيما يتعلق
بمدارس الرقص .. فلم يكن هناك أمريكى واحد يتصور
هذا الطوفان العجيب نحو مدارس رقص الباليه .

ولقد دخل بالانشين عالم الرقص بالصدفة ، ففى
اغسطس عام ١٩١٤ وكان عمره عشر سنوات ذهب ليتفرج
على اخته وهى تؤدي امتحان الرقص فى مدرسة سانت
بيترسبورج .. ولقد اقترح الممتحن على جورج بالانشين
أن يتقدم هو الآخر للامتحان .

وامتحن الاثنان : الاخ والاخت .

وسقطت الاخت ونجح بالانشين .

والواقع أن أسرة يانشين أسرة فنية ، فأبوه جورج جلينكا كان مؤلفا موسيقيا ، وجورج نفسه كان عازف بيانو وكان يمكن أن يترك الرقص نهائيا من أجل البيانو ، ولكنه قال بعد ذلك أنه لم تكن لديه موهبة الخلق في الموسيقى .

وجاءت الثورة في روسيا وأغلقت المدارس وعندما افتتحت عاد بالانشين إليها ، وفي عام ١٩٢١ تخرج بالانشين وبدأ اسمه يلمع في روسيا واقترن اسمه بالتجديد .

في عام ١٩٢٤ كون فرقة مع تامارا جيفا زوجته والكسندرا دانيلوف ورجل آخر . . . وبدأوا بجولة في ألمانيا وانضموا بعد ذلك إلى فرقة دياجليف . . ولم يعد إلى روسيا إلا بعد أربعين سنة من هذا التاريخ وكمواطن أمريكي . .

ولقد جاءت فرصة بالانشين عندما طلبت أوبرا مونت كارلو من دياجليف عمل رقصات للباليه ، فكلف دياجليف بالانشين بأن يؤلف الرقصات .

وفي ذلك الوقت تصادف أن اختلف دياجليف مع بنجنسكى ، وكانت النتيجة أن أصبح بالانشين هو أستاذ تصميم الرقصات وكان عمره في ذلك الوقت ٢٠ سنة .

ولقد كانت رقصة أبولو التي قدمها عام ١٩٢٨ بداية شهرة بالانشين الحقيقية وبداية عمله في ذلك الوقت

مع سترافنسكى .. فالمقطوعة الموسيقية أبولو من عمل
الموسيقار العظيم .

فى أغسطس عام ١٩٢٩ مات دياجليف فانتهد
الفرقة .. وكان معنى ذلك هو عدم الاستقرار لمدة خمس
سنوات بالنسبة لبلاشين .. وخصوصا ان ذلك ارتبط
بمرض طويل .. فى صدره اضطر الى أن يقضى وقتا
طويلا فى مصحة للعلاج ..

بعد ذلك كون بالاشين فرقة قدمت عروضها فى
لندن عام ١٩٣٣ ومن هناك وصل الى أمريكا . وهكذا
فى أول يناير عام ١٩٣٤ تكونت «مدرسة الباليه الأمريكى»
ولعبت هذه المدرسة الأمريكية التى أنشأها بالاشين
دورا خطيرا ، بل الدور الأول فى خلق الباليه الأمريكى ..
ذلك الباليه الذى أصبح معترفا به عالميا .

ومع هذا فلم تكن هذه المدرسة ضمانا لحياة
بالاشين ، وجاء الضمان الحقيقى فى عام ١٩٤٨ عندما
كونت فرقة نيويورك للباليه ، وأصبحت هذه الفرقة
بحق من أهم الفرق العالمية .

ولم يكن عجبا بعد ذلك عندما هبطت فرقة بالاشين
فى الاتحاد السوفيتى سنة ٦٢ وان حياة بعض فنانى
روسيا قائلين : مرحبا بك فى موسكو .. مرحبا بك فى
وطن الباليه الكلاسيكى ..

فأجاب : معذرة .. ان روسيا هى وطن الباليه
الرومانسى .. ووطن الباليه الكلاسيكى هى أمريكا ..

لندسى أندرسون

فى أى طريق يختلف الفيلم الانجليزى عن
الافلام تنتجها الدول الاخرى •

لم يكن لدينا فى انجلترا هذا الفريق من صناع
الافلام الذين يعملون بطريقة مستقلة ... مخرجين مثل
انطونيونى وفالينى ، وجودار ورينيه ..

وهذا الموقف تنحسر عليه طبقة البرجوازية من
النقاد ... الذين يريدون افلاما بعيدة عن المسائل
الاقتصادية والاجتماعية ، ومع هذا فانه يبدو مستحيلا
الحصول على النقود التى تساعد على اخراج مثل هذه
الافلام . وهذه من ناحية ، ومن ناحية اخرى فان

لدينا تقاليد قوية تتركز في الاحساس بالمسئولية الاجتماعية . وباختصار استطيع ان اقول ان السينما الانجليزية كانت متباطئة لتحذو حذو هؤلاء المخرجين الاوربيين الكبار ، ومن اسباب ذلك تلك الضرورة الاقتصادية التي تحتم اخراج فيلم يلقي اهتماما عاما من كافة الناس . . . كذلك لابد ان اصرح بان الكثيرين من الفنانين الذين يعملون في حقل السينما الانجليزية لم يرو الاطلاق - اى فيلم اجنبى . ولكن هناك جيلا جديدا من الفنانين والكتاب والمصورين الذين بدأوا يتحركون الى الامام . .

• كثير من الافلام التى تنتج هنا فى انجلترا موجهة على الخصوص الى الطبقة المتوسطة . . فماذا تقول فى ذلك •

هذا صحيح ، وتستطيع ان تقول ان هذا هو نوع من الاحتجاج على موقف الثقافة البريطانية . ولكن الموقف تغير قليلا الآن عنه منذ عشر سنوات ، ولعلنى استطيع ان اقول - مثلا - ان فيلم «هذه الحياة الراضية» ليس فيلما برجوازيا ، وانه لمن المدهش حقا أنك مازلت لاتستطيع ان تنتج فيلما هنا فى انجلترا يكون بطله احد العمال دون ان يرى النقاد ان هذا فى حد ذاته اهم حدث فى الفيلم كله . ولقد دأب النقاد عندنا - لفترة طويلة - على الكتابة عن جيون جارفيلد ، وهمفرى

بوجارت - على أساس دورهما العمالي - ولكن هذه الافلام لم تكن لها اى صلة من قريب او بعيد بموقفنا الاجتماعى وبالتالي فانها لاتهدد البطل السينمائى البرجوازى .

• اذا عدنا الى الخلف قليلا ، الى الخمسينات عندما ظهرت مسرحية جون اوزبورن «انظر الى الماضى فى غضب» ، فانه يبدو لى ان هذه المسرحية كانت بداية بعث بالنسبة للمسرح البريطانى ولقد قاد هذا البعث كتابا مثل هارولد بنترووجون اوزبورن وجون ارون - وفى نفس الوقت اى فى الخمسينات يبدو لى ايضا انه كان هناك شبهة بعث فى محيط السينما بالنسبة لهذه الافلام التى تهتم بالبطل العامل .. هل تظن ان هناك ارتباطا ما بين المسرح والسينما فى هذا المجال ؟

من الناحية العملية كان هناك ارتباط . مسرحية: انظر الى الماضى فى غضب - مخرج : تونى ريتشاردسن - كاتب : جون اوزبورن .. هؤلاء جميعا استطاعوا ان يقوموا بعملية ضغط على السينما البريطانية وذلك عن طريق الافكار والآراء . والسبب الوحيد الذى خلق من تونى ريتشاردسن مخرجا سينمائيا كان جون اوزبورن نفسه عندما حول مسرحية : انظر الى الماضى فى غضب الى

فإنهم سينمائي . قبل ذلك بفترة قصيرة كان هناك
فيلم «حجرة على السطح» الذي كان بكل المفاهيم فيلما
يدور عن الموقف الطبقي في بريطانيا .

• أين تضع أفلامك بالنسبة للأفلام الانجليزية المعاصرة ؟

ابتداء ، اعمالي في السينما ليست كثيرة . في
الخمسينات أخرجت أفلاما تسجيلية . ومن حوالي عام
١٩٥٧ الى عام ١٩٦٢ لم أخرج أى أفلام ولتنتنى أخرجت
للمسرح ، وكان سبب ذلك اننى لم أكن مهتما بأن أخرج
أفلاما تحت وصاية أحد . فقد أصبح مستحيلا أن تجد
الممول الذى يمول فيلما . ومنذ ذلك الوقت أخرجت فيلما
واحدا عام ١٩٦٣ وهو فيلم «هذه الحياة الرياضية» .

• ماهى الرابطة أو العلاقة بين الفيلم والمسرح في أعمالك ؟

لقد قيل لى ان عملي على المسرح هو عمل سينمائي .
ولست أعرف تماما ماذا يعنون بهذا الكلام . اننى أعرف
فقط اننى عندما أعمل للمسرح فأننى أكون متنبها غاية
التنبه الى «الريتم» والتوقيت المضبوط ، وهذه هى
بالضبط لحظات القلق عندما أكون فى حجرة المونتاج . .

استعدادى الاصلى فى اتجاه الشكل المضبوط ايقاعا من حيث «الريتم» ولست متأكدا - بعد - ما اذا كان هذا الاتجاه يحول عملى المسرحى الى سينمائى او يحول افلامى الى شكل مسرحى .

• منذ ثلاثين عاما مضت صرح ايزنشتين «المخرج الروسى المعروف» أن التطور السينمائى الجديد فى القطع ، والسيناريو والمونتاج سوف يقتل المسرح كفن مرئى . هل تحب أن تعلق على هذا الكلام ؟

اننى أشك كثيرا فى موت المسرح لانه يوجد هناك اناس كثيرون ذو موهبة يحبون أن يعملوا للمسرح ويستطيعوا أن يعملوا من اجله بطريقة مثيرة . كلام ايزنشتين ليس له معنى ولعله كان فى احدى موجبات حماسه . أن العناصر الجمالية فى السينما مختلفة تماما عن العناصر الجمالية فى المسرح ، والاستمتاع ايضا مختلف . سيظل المسرح باقيا باعتبار أنه هو المكان الذى يظل فيه المؤلف والممثل أكثر أهمية من المخرج بينما السينما هى مكان المخرج وحده . . والفيلم مسئوليته هو وحده .

• هل تظن أن المؤلف يمكن أن يقدم الى المسرح بأقل قدر من التشخيصيه عنه فى السينما ؟ أم أن المسألة هنا هى مسئولية التجربة الجماعية ؟

مستولية التجربة الجماعية .. اننى اعتقد ان الكاتب يحس بالاكتهاء ككاتب سيناريو لان العمل الفنى فى السينما يعتريه كثير من التغير والتحول .. حتى لو كان الفيلم جيدا فانه شئ مثير للعذاب ان ترى شيئا تصورته بطريقة يتحول امامك الى شئ آخر .

• وفى المسرح ، يبدو أن هناك مشكلة كبيرة خاصة بالاشتراك فى العمل والتفاهم بين المخرجين والكاتب . هل ينطبق هذا أيضا على كتاب السينما والمخرجين ؟

بالنسبة لى لم يحدث هذا .. وبصراحة ، كتاب المسرح نادرا ما يعرفون الفرق بين عرض جيد وعرض سئ .. ان مايعجبهم حقا هو الكلمات . لقد عملت مع ماكس قرينى «الكاتب المسرحى السويسرى» مرتين ولقد وجدت انه استطاع ان يدرك باحساسه ، تماما ماكنت اسعى اليه اثناء اخراجى لمسرحيته ، ولذلك وافق ببساطة على كل مااقترحته ... والواقع ان اقتراحاته ومساهمته ساعدتنى كثيرا فى رؤيتى المسرحية . اننى لاأرى لماذا اصبح ضروريا ان يكون هناك صراع بين المؤلف والمخرج ، فالاثنان يعملان من أجل نفس النهاية .

• خلال العشر او العشرين سنة الماضية اصبح المخرجون ذوى أهمية خاصة

بالنسبة للفيلم بينما المسرح مازال يعتمد على
مشاركة هيئة بين المخرج والمؤلف .. هل
تظن ان وجود كتاب ومخرجين في نفس
الوقت - مثل بريخت - سوف يحققون
تطورا للمسرح بطريقة أوقع ؟

اننى لا اظن ان اولوية المخرج بالنسبة للفيلم
أصبحت اكبر مما كانت . ولا اعتقد ان الكاتب المخرج
مثل بريشت يستطيع ان يحقق التطور الذى تقول عنه
انه - طبعا - شئ رائع ان تجد مخرجا يكتب مسرحياته
او نجد كاتباً يخرج مسرحياته .. ولكنى شخصيا لا اطلع
الى تحقيق ذلك .

**ولكن عدد الافلام المعاصرة يعطينا دلالة
واضحة على ان كثيرا من المخرجين يتحولون
لتدريجيا الى ان يكونوا كتابا .**

لا استطيع ان اقول ان هذا تطور سينمائى ، ولكنه
تطور فى مجال كان معروفا من قبل انه مستحيل . فيلم
فلينى ٥٨ من وجهة نظرى يدخل نطاق تقاليد افلام
الطلائع الفرنسية فى الثلاثينات ، ولكن الجديد هنا هو
وجود جمهور واسع .. متعلم مثقف يستطيع ان يجعل
اخراج مثل هذا الفيلم ممكنا من الناحية الاقتصادية . اما
التطور السينمائى فى فيلم مثل ثمانية ونصف فهو الهروب
من السرد المرن الى الذى ساد السينما العالمية بتأثير
السينما الامريكية .

هل تجد هناك اختلافا كبيرا في العمل مع
ممثلي المسرح الذين يعملون في السينما ...
وهل ممثلو المسرح المجيدون يتحولون الى
ممثلين مجيدين في السينما أم العكس ؟ وما هي
بعض المشاكل التي تواجهها في هذا المجال ؟
اننى لاأرى أى اختلاف . بالطبع . . التكنيك
مختلف ولكن الصدق الفنى بالنسبة للثنين واحد .

ـ ولكن بالتأكيد توجد هناك حاجة وضرورة
لايجاد الممثل الواقعي بالنسبة للفيلم
والمسرح البريطانى اليوم ، فالى أى مدى
يؤثر ذلك فى التقاليد الانجليزية فى
التمثيل ، هل هؤلاء الممثلون المظماة مثل
جيلجود ، وريتشاردسن وأوليفيه يجدون
صعوبة كبيرة عندما يعملون داخل اطار
الحركات الفنية الجديدة ؟

اعتقد ذلك لان أغلبهم تربى فى أحضان مسرح
برجوازي ولذلك فانهم لا يستطيعون أن يمثلوا الا فى
مسرحيات المثقفين ، أما المسرحيات التى تعرض لطبقة
أخرى دون ذلك فاتهم غير قادرين على التعاطف معها
وبالتالى عن أداء ادوارها .

ـ كيف تعال عدم وجود حركة طبيعية فى
المسرح او السينما فى لندن اليوم ؟

نحن نعيش في مجتمع مصمم تماما على عدم مواجهة الواقع ؟ بريطانيا اليوم أشبه ببيت من بيوت الجنون .
ان حياة الامة كلها قد بنيت على أكثر الاشياء تناقضاً
وعبثاً . كل ماعليك ان تفعله هو أن تفتح التلفزيون لترى
أحد رجال السياسة يحدث الامة عن الحاجة الى مواجهة
الواقع والى أن نهب أنفسنا من أجل التاج الحقيقي ..
ثم بعد ذلك بدقيقة واحدة نرى اعلانا تجاريا عن أكثر
الاشياء تفاهة .

ومن هنا فان أولى نتائج هذا التضارب والتناقض
هو - مقاومة حادة لاساليب مسرحية جديدة لاننا مازلنا
ملتصقين تماما لجمهور الطبقة المتوسطة التي تكره تلك
المسرحيات العميقة أو غير المريحة لان لنا ارتباطا صادقا
بالحقائق الاجتماعية .

• اذن فانت تظن ان الفيلم والمسرح على درجة
واحدة من الارتباط بالنسبة للمجتمع ؟

نعم ، وكلاهما في حالة يرثى لها . وعلى اى حال
فاننا الآن نستطيع أن نرى بعض المسرحيات القليلة
الجيدة التي يقدمها المسرح القومي ، «الاولدفيك» وهذه
المسرحيات تعتبر «موضة» بالنسبة لما يجب أن يحدث
فعلا .. ولم يعد الوقت يسمح اليوم بأن تكون هذه
الاعمال مجرد «موضة» .

شترنماتر

من البداية لابد ان نقرر ان الكاتب الألماني شترنماتر ،
هو كاتب ملتزم .. ملتزم بالنظام الاشتراكي الذي تؤمن
به ألمانيا الديمقراطية . ولذلك فان أدبه كله ، وای أدب
في نظره ، ليست له ای قيمة طالما انه لا يخدم هذا النظام
.. فإدب في نظره وظيفة ، والأدب في نظره له دور ..
ودوره الوحيد هو الدور الاجتماعي .. هو أن يخدم المجتمع
كنظام .. والناس كأفراد .. وای أدب يخرج من هذا
الخط فهو أدب رفاهية أو أدب طبقة بورجوازية .. وهو
بالتالي ليس أدبا .

هذه النغمة ليست جديدة ، وهي تحتاج لنقاش .
ولكن قبل اللقاء والنقاش تعالوا نعرف شيئا عن
الكاتب .

شتر تماتر ولد سنة ١٩١٢ ، اشتغل خبازا ،
جرسونا ، سائقا ، سائسا للحمير .. عاملا .. ثم انضم
بعد ذلك الى حزب العمل . علم نفسه بنفسه .
- حاول الكتابة سنة ٤٧ ثم اشتغل مراسلا
صحفيا وكان يكتب ريبورتاجات .. اسكتشات وكانت
كلها تدور حول القرية .

- سنة ١٩٤٩ كتب اول رواياته «العريجي»
- سنة ١٩٥٣/٥٤ حصل على الجائزة الوطنية .
- سنة ١٩٥٤ كتب رواية باسم تنكو «اسم
شخص» .

- سنة ١٩٥٧ كتب رواية الرجل الذى يعمل
المعجزات .

- سنة ١٩٥٩ انتخب السكرتير الاول للكتاب فى
المانيا الديمقراطية .

- كل اعمال سترتماتر تدور حول القرية .
- نشر خمسة كتب اخرى بعد ذلك منها
مسرحتان .

- ذلك يشرح الى حد كبير لماذا يعيش دائما فى
القرية .

وفى القرية التى يعيش فيها ذهبت اليه ، ولما سألته
لماذا يعيش فى قرية «دولجوف» أجابنى بسرعة : لانك
لا تعيش فيها ..

واستدرك : أقصد لان الكتاب دائما يحبون أن يعيشوا في
المدينة ولا يمكن للكاتب الحقيقي الصادق أن يحس
بالقرية ، وأهلها ومشاكلها .. الا اذا عاش فيها .. ولذلك
فاننى أعيش هنا ..

كان الطريق الى القرية يبعد عن برلين قرابة
الساعتين .. وكان الوقت اكتوبر والمطر شديدا والبرد
قاسيا ، وكدنا نفقد طريقنا وعندما اقتربنا من القرية
عرفنا أن كل الناس تعرف ان بينهم يعيش كاتب كبير ..
ربما أنهم لم يقرأوا كتبه كلها .. ولكنهم على أى حال
يعرفون انه رجل جد .. وان زوجته «ايفا» شاعرة وانه
أيضا يحب الخيل والكلاب والحيوانات عموما ..

بيت شترتماتر متواضع ، نظيف .. استقبلنى
الرجل بنفس الملابس التى يلعب بها مع الخيل ،
واستقبلتنى زوجته بالقهوة والحلوى ..

كان منطقيا فى البداية أن يحدثنى عن حرب اكتوبر
.. وكان منطقيا أن يكون متحمسا .. لانه لا يؤمن بضرورة
النضال من أجل استعادة الحق .

سألنى فى البداية عن تأثير ٥ يونيو سنة ١٩٦٧ على
الناس فقلت له :

— باختصار .. الضياع ..

فأجاب : ذلك يشرح الى حد كبير أهمية أن يكون هناك
٦ اكتوبر .

ثم أضاف : اننى مسافر بعد غد الى مؤتمر السلام في موسكو وسوف نحاول جميعا ان نصدر قرارات ضد العدوان الاسرائيلى وسنقف باستمرار في جانبكم .

ثم سألنى : هل رايت مسرحيتى «كاتزجراين» اسم قرية في برلين انسامبل وهل أعجبتك ؟

قلت : رايتها ولكنها لم تعجبني . وشرحت لماذا ؟
فهى مسرحية عادية ذات اربعة فصول تتحدث بطريقة مباشرة جدا وواقعية جدا في الفصلين الاول والثانى عن التناقض بين نوعين من الفلاحين : الكبير والصغير . وهذا التناقض نراه في الفصل الثالث منعكسا على افراد القرية جميعا . وفي الفصل الرابع نفهم ان هذا التناقض يمكن ان يدوب عندما يجتمع الجميع حول شيء واحد ..

والفكرة هكذا تبدو براقية ، ولكن التفاصيل والمباشرة تجردها من هذا البريق .

قال لى : يجب علينا ان نعود الى مستندات الماضى لاننا عندما نعود اليها فاننا نستطيع ان نعرف ماوراء الماضى .. والواقع ان كل مجتمع له اهتماماته لابد ان ينظر من الماضى الى الحاضر . وكما يقول برخت . نحن نستطيع ان نتعلم ليس فقط من النضال ولكن من معرفتنا لتاريخ هذا النضال .

من المهم ان تربط المسرحية بالتاريخ .. وهذا التاريخ يعطى للمسرحية ابعاد النضال الحاضر .

في الوقت الذى كتبت فيه المسرحية كان صعبا ان نتعرف على التطور التاريخى او التقدم العصرى الذى تتحدث فيه المسرحية ، ولكن الآن عندما ننظر الى المسرحية فاننا نستطيع ان نفهم بسهولة ماتحدث عنه .

ثم يستمر : شىء آخر تظهره المسرحية وهو اهمية كفاح المرأة فى النضال .. اول مرة عرضت فيها المسرحية كان مهما لاني كانت تتعلق بالوضع فى المانيا سنة ١٩٥٢ . عندما اخرجوا هذه المسرحية الآن فانهم استخدموا نفس الاخراج القديم مع ان الوضع الآن اصبح مختلفا فى المانيا . كان عليهم ان يراعوا ظروف الماضى والحاضر فى الاخراج .

قلت له : ماشرحته فيه الكفاية .. تعال نتكلم سويا عن شىء آخر .. اولاً لماذا أنت مهتم بالرواية ؟ هل ينبع ذلك الاهتمام من حياتك فى الريف ؟ .. هل الصراع هنا أبسط .

اجاب : لا .. وأنا لست كاتباً فلاحاً لاننى أعيش فى الريف . المشاكل التى هنا حلت .. مشاكل القرية . ولو أنه فى البداية كان الصراع عنيفاً . هناك حقيقة وهى أن الصراع الحقيقى الدرامى أصبح أقل عدداً ، ولكن الصراع الداخلى الانسانى مازال موجوداً .

سألته : هل قرأت الرواية الفرنسية الحديثة ؟
أجاب : طبعا قرأتها لأسباب فنية ولكن المشاكل التي
تعالجها هذه الروايات ليست مهمة .
قلت : ولكنها إنسانية .

قال : لابد أن يكون الصراع الداخلي له مظهر خارجي أو
هدف خارجي .

سألت : هذا الهدف ، أهو سياسي أم اجتماعي ؟
أجاب : إذا تغيرت الظروف الاجتماعية فلا بد أن يكون
لذلك أثره على الفرد . . التغييرات الأساسية في
المجتمع أساسا للناس . . والكاتب هنا لا يقف
بعيدا عن هذا التقدم لأن الكاتب هو رجل سياسة
في نفس الوقت . يجب على الكاتب أن يجمع
الناس تحس بالتغير الاجتماعي .

سألت : مارأيك في استخدام العبث كأداة مسرحية
جديدة ؟

أجاب : هناك مسرحيات عبثية لا أفهمها . . حدث في
القرب ، حتى هنا أيضا أن المثقفين مدحوا هذه
المسرحيات . . النقاد يحاولون أن يعطوا معاني
لهذه الدراما . . ولكن مقروض أن يصل العمل
المسرحي إلى الناس جميعا وليس لمجموعة بسيطة .
أستطيع ببساطة أن أكتب مسرحية وأخفي
معانيها .

قلت : هل معنى ذلك أنك ضد الرموز .

قال : لا بالطبع ، ولكننى ضد الادب الذى يستعمل
الرموز فقط .. الرموز لا يفهمها الا القليل . النقاد
يتكلمون عن الرموز ويعطون لها ابعادا كثيرة .

فقلت : اليس معنى ذلك ان العمل غنى ؟

فقال : من رأى لا .. لان الاساس ان يكون مفهوما من
الجميع .. كل عمل يعتبر فنا حقيقيا هو العمل
الذى يكتب ويكون له مستويات كثيرة ، ويعطى
اجابات .

الدكتور بـان بروخمان

الحديث الأول

تعتبر جامعة ليدن Leiden بهولندا مركزا هاما جدا للدراسات الشرقية وقد بدأ اهتمام هولندا بالاستشراق والعالم العربى عموما فى القرن السابع عشر، وكانت جامعة ليدن اسبق الجامعات الى ذلك باعتبارها اول جامعة فى هولندا حيث انشئت فى سنة ١٥٧٤ .

وقد بدأ هذا الاهتمام بترجمة التوراة والزبور الى اللغة الهولندية وكان من نتيجة ذلك أن بدأ الاساتذة الهولنديون فى دراسة اللغات السامية كلها . ووجدوا بعد ذلك أن اللغة العربية هى اوسع وأغنى لغة سامية وأنه لا بد من الرجوع اليها حتى فى فهم العبرية ، فاللغة العربية تعتبر مصدرا من ناحية أنها غنية بكلماتها .

سبب آخر لاهتمام هولندا باللغة العربية وهو أن الهولنديين تجار بطبيعتهم وبحكم وضعهم وطبيعة بلادهم وفي القرن السادس عشر بدأوا يزاولون تجارتهم مع دول البحر الأبيض المتوسط ، واتصلوا بالملكة العثمانية في ذلك الوقت ، وأرسلوا مندوبين دبلوماسيين الى العاصمة العثمانية . ولم يقف دور هؤلاء المبعوثين السياسيين عند حد عملهم الدبلوماسي بل انهم اهتموا بالحضارة الاسلامية وجمعوا مخطوطات كثيرة عن هذه الحضارة وعن تطورها وكان من أهم من اهتم بذلك الاستاذ وارنر Warner وقد كان مندوبا (للجمهورية) الهولندية في استامبول في ذلك الوقت ، وكان عالما ، وتعتبر المجموعات التي حصل عليها من أهم المجموعات عموما ، وتعتبر الآن نواة المجموعة المشهورة في جامعة ليدن ، وتسمى مخطوطات ليدن .

سبب ثالث لاهتمام هولندا باللغة العربية وهو استعمار هولندا لاندونيسيا في القرن التاسع عشر ، واندونيسيا بلد اسلامية ، وكان طبيعيا للدولة المستعمرة أن تدرس تاريخ وحضارة الدولة المستعمرة ، وتدرس لغتها وتاريخها .

وفي لاهاي قابلت الدكتور يان بروخمان الاستاذ المستشرق بجامعة ليدن والدكتور بروخمان يجيد اللغة العربية اجادة تامة ، وكان يشتغل قبل التدريس في الجامعة ، والسلك الدبلوماسي في وظيفة سكرتير أول في

سفارة هولندا بالقاهرة ، وذلك في الفترة من سنة ١٩٤٨ الى سنة ١٩٥٩ ، وكان قد حصل قبل التحاقه بالسلك السياسى على ليسانس الحقوق سنة ١٩٤٧ و ليسانس الآداب فى الادب العربى سنة ١٩٤٨ من ليدن . أمارسالته فى الدكتوراه فقد حصل عليها سنة ١٩٦٠ وكان موضوعها : « الشريعة الاسلامية وتطبيقها فى مصر من الناحية القانونية والدينية » والدكتور بروخمان يقوم الآن فى جامعة ليدن بتدريس الادب القديم والحديث .

قال لى الدكتور بروخمان : فى سنة ١٩٥٩ قمت بتدريس رواية الارض من تأليف عبد الرحمن الشرقاوى . . ورأى فى هذا الكتاب أنه صورة من الحياة الاجتماعية فى مصر فى وقت معين ، ولقد أحسست فيه (بالتوحش) أى أحسست أن الكاتب تغفل فى الحياة الاجتماعية المصرية دون رحمة ودرست أيضا رواية زينب للمرحوم محمد حسين هيكل ورأى أنه كتاب رومانتيكى لا يمثل الحقيقة فى مصر ، ولكنها كانت أول رواية فى الادب العربى المعاصر . ودرست أيضا بعض كتب محمود تيمور .

أما ما أعجبنى حقا ودرسته فهو بعض كتب نجيب محفوظ ويوسف ادريس ، وفى الحقيقة يهمنى جدا أن أبدى وجهة نظرى فى هذين الكاتبين باعتبارهما فى نظرى يمثلان بدء نهضة أدبية ناجحة فى مصر ، ورأى أن نجيب محفوظ واقعى أما يوسف ادريس فصادق .

وانا أعلم أنه يوجد كتاب آخرون يحملون أيضاً
لواء النهضة العربية الحديثة ولكنني مع الأسف الشديد
اعاني صعوبة في الحصول على كتبهم .

سالت الدكتور بروخمان : ولكن هل اقتصر
تدريسكم للادب العربي على الادب الحديث فقط؟

فاجاب : لا ، ففي السنة الماضية درست الشعر العربي
القديم و درست على الخصوص شعر امرئ القيس
والمتنبي والمعري في رسالة الغفران ، وفي هذه
السنة تدرس عمر بن أبي ربيعة ، وبشار بن برد
وأبي نواس ، على انني بجانب الادب القديم ادرس
في هذه السنة أيضاً الادب اللبناني ، وأنا أرى في
ادب اللبنانيين استعمالاً للرمز لم أره بعد في الادب
المعري .

ولكن أهم ما تقوم به جامعة ليدن هو عمل ضخيم
تقوم به منذ خمسين عاماً ، وهو المعجم المفهرس للحديث
النبوي Concordance ، وهذا المعجم يستمد مصادره
من الاحاديث النبوية ومن البخاري وأبي داود والترمذي
والنسائي وابن ماجه ، والدارمي ومالك وابن حنبل .

وقد طبع من هذا المعجم حتى الآن أربعة اجزاء . .
وكل جزء من هذه الاجزاء يحتوي على ٥٦٠ صفحة من
القطع الكبير .

وهذا المشروع الكبير بدىء فيه فى جامعة ليدن فى
سنة ١٩١٠ وبداه الاستاذ وينسينك Weinsinck
وكان أستاذا للغة العربية فى نفس الجامعة وقد توفى
الاستاذ وينسينك فى سنة ١٩٣٧ بعد أن انتهى من الجزء
الاول من المعجم حتى حرف ح .

وجاء بعده الاستاذ منسينج Mensing
سنة ١٩٤٠ ، وبدأ بتكملة هذا العمل بالجزء الثانى ،
وانتهى منه حتى حرف س وتوفى سنة ١٩٤٩ .

وكان له مساعدان ، واحد منهما يعمل الآن
سكرتيراً بالسفارة الهولندية بالقاهرة وهو دكتور
Van Loan ، والثانى هو الاستاذ Da Hoan
وقد اشتغل معهما الاستاذ De Bruzin وأكملوا
جميعاً الجزء الثالث والرابع حتى حرف ط .

قال لى الدكتور بروخمان : على أى حال يجب أن
أذكر بالتقدير والاعجاب الاستاذ محمد فؤاد عبد الباقي .
وهو مصرى قام بتحقيق ابن ماجه ومالك ، وكان أهم عمل
قام به هو أنه ساعداً فى عملية التبويب ، وعلى ضوء
تبويبه اشتغلنا نحن فى المعجم .

وعدت أسأل الدكتور بروخمان : ولكن من هو
المسئول الآن عن اتمام هذا المعجم ؟

فأجاب : أنا الآن مسئول شخصياً عن تكملة ،
بمساعدة اليونسكو ، وقد بدأت أحمل هذه المسئولية

ابتداء من سنة ١٩٦١ ويساعدنى فى ذلك ثلاثة من الطلبة الهولنديين وهم : ينبول وبروكمان وشانسما .

وابتداء من سنة ١٩٦٢ حتى الآن وصلنا الى حرف ف .

وقد سألت الدكتور بروخمان عن الوقت الذى ينتهى فيه المعجم نهائيا وعن الفكرة التى تنطوى وراء هذا المشروع .

فقال : منتظر ان ننتهى من هذا المعجم بعد خمس سنوات ، واعتقد أنه سيبلى ستة أجزاء ، أما الفكرة وراء هذا المشروع فواضحة وهى تسهيل استعمال الحديث النبوى خصوصا السند الخاص بإحمد بن حنبل .

والسبب الثانى هو أن الاحاديث النبوية مصدر مهم للغة العربية فى مصر مابعد الاسلام ، وبواسطة هذا المعجم نستطيع أن نبحث الكلمات المستعملة فى اللغة أو نبحث مسألة الصرف والنحو وقواعد اللغة العربية عموما .

وعدت أسأل الدكتور يان بروخمان عن سبب اهتمامه هو شخصيا بذلك .

فقال أنا اعتقد أن اللغة العربية لغة غنية ، ومن دراستى لها سنوات طويلة اكتشفت ذلك . وهناك سبب

آخر لا أخفيه. وهو أننى مهتم بالاسلام وسر هذا الاهتمام
هو أن والدى كان قد اهدانى وأنا صغير كتابا عن النبى
محمد مترجما عن الفرنسية بقلم دينيه فاعجبني
شخصية هذا النبى العظيم ووجدت نفسى مسوقا الى
دراسة كل مايتعلق بالدين الاسلامى وأنا أستفيد الآن
فائدة عظيمة من دراسة تعاليم وآداب هذا الدين .

الدكتور بان بروخمان

الحديث الثاني

عندما قابلت الدكتور بان بروخمان في لاهاي سنة ١٩٦٢
أخبرني أن « المعجم المفهرس للحديث النبوي » قد تم طبع
أربعة أجزاء منه ، وأن الأجزاء الباقية في الطريق .

ولكن ما هذا المعجم المفهرس للحديث النبوي ؟

هذا المعجم هو واحد من أهم ما كانت تقوم به جامعة
ليدن ، وقد بدأت هذا العمل منذ أكثر من ٦٠ سنة ،
وهذا المعجم يستمد مصادره من الأحاديث النبوية ومن
البخاري وأبي داود والترمذي والنسائي وابن ماجه والدارمي
ومالك وابن حنبل .

وقد بدأ هذا المشروع الاستاذ وينستك وكان
استاذا للغة العربية في جامعة ليدين وتوفي سنة ١٩٣٧ بعد
أن انتهى من الجزء الأول من المعجم حتى حرف ح .

وجاء بعده الاستاذ منسج سنة ١٩٤٠ وبدأ تكملة
الجزء الثانى وانتهى منه حتى حرف س . وكان له
مساعدان أكملوا الجزء الثالث .

قال لى الدكتور بروخمان سنة ٦٢ : انا الآن
المسئول شخصيا عن تكملة باقى المعجم بمساعدة
اليونسكو وقد بدأت احمل هذه المسئولية ابتداء من سنة
١٩٦١ ويساعدنى فى ذلك ثلاثة من الطلبة الهولنديين
الذين يجيدون العربية بالطبع .

ولكن قبل ذلك كله ، من هو الدكتور بان بروخمان؟
الدكتور بروخمان استاذ مستشرق بجامعة ليدن
وهو يجيد العربية اجادة تامة ، وقبل التدريس فى الجامعة
كان يشتغل فى السلك الدبلوماسى فى وظيفة سكرتير اول
فى سفارة هولندا فى القاهرة . الفترة من ١٩٤٨ الى
١٩٥٩ ، وكان قد حصل قبل التحاقه بالسلك السياسى
على ليسانس الحقوق سنة ١٩٤٧ وليسانس الآداب فى
الادب العربى سنة ١٩٤٨ . . كل ذلك من جامعة ليدن .
اما رسالته فى الدكتوراه فقد حصل عليها سنة ١٩٦٠
وكان موضوعها «الشريعة الاسلامية وتطبيقاتها فى مصر
من الناحية القانونية والدينية» .

وعندما قابلت الصديق الدكتور بروخمان هذا
اسبوع فى القاهرة أخبرنى ان المعجم قد انتهى تماما وانه
قد بلغ سبعة اجزاء كل جزء ٥٦٠ صفحة من الحجم
الكبير» .

وهذا المعجم موجودة نسخة منه أو أكثر في المعهد الهولندي الموجود في الزمالك وهو معهد أنشئ منذ ثلاث سنين ، وليس تابعاً للحكومة ولكنه تابع لجامعة ليدن والمعهد تخصصه : الدراسات العربية .

فائدة المعجم :

يقول الدكتور بروخمان : أولاً تسهيل استعمال الحديث النبوي خصوصاً المسند الخاص بابن حنبل .
وثانياً : أن الأحاديث النبوية مصدر مهم للغة العربية في عصر ما بعد الإسلام ، وبواسطة هذا المعجم نستطيع أن نبحث الكلمات المستعملة في اللغة أو نبحث مسألة اللغة العربية عموماً .

والدكتور بروخمان يكتب الآن كتاباً عن الأدب العربي في المائة سنة السابقة على الثورة .. يعني منذ حوالي سنة ١٨٥٠ إلى ١٩٥٠ لأن هذه الفترة تشرح إلى حد بعيد المظاهر الاجتماعية والسياسية التي ظهرت بعد ذلك .

والذي لفت نظر بروخمان في هذه الفترة (

يقول : لفت نظري أن العرب كانوا يشكون باستمرار من جذب الأدب العربي .. على أن هذه الشكوى لا محل لها .. قالوا إن الأدب العربي أدب ميت وهيندا غير صحيح .. يعني باختصار أريد أن أقول أنه توجد نفعة

تشاؤم أو عقدة الشعور بالنقص . وهذا في رأي مرفوض
لان الادب ليس عربية تأخذك من مكان الى آخر ..
الادب تعبير عن المجتمع والادب العربى عبر عن مجتمعه
العربى ، وهذا يكفى .

اريد ايضا ان اقول العرب الذين لا يعرفون قدر
لفتهم ان استاذ الطب الفرنسى فى القرون الماضية كان
لا بد ان يعرف العربية ليدرس الطب ؟ لماذا ؟ .. ليقرأ
كتب العرب فى الطب ، كذلك الامر .. الرياضيات
والهندسة .

وانت .. لماذا تهتم باللغة العربية ؟

يجب أن تعود الى البداية .. بدأ الاهتمام عموماً
فى هولندا باللغة العربية عندما ترجمت التوراة والزيور
الى اللغة الهولندية ، وكان من نتيجة ذلك أن بدأنا فى
هولندا دراسة اللغات السامية كلها .. واللغة العربية
أوسع وأغنى اللغات السامية . سبب آخر لهذا الاهتمام
اتصالنا فى القرن ١٦ بدول البحر الابيض المتوسط ومنها
المملكة العثمانية .. وقام المبعوثون السياسيون فى ذلك
الوقت بالاهتمام بالحضارة الاسلامية .

السبب الثالث - وهو سبب سخيـف - هو أن
هولندا استعمرت اندونيسيا فى القرن ١٩ واندونيسيا
بلد اسلامى .. ومن هنا كان ضروريا أن ندرس العربية
التي نزل الاسلام بها .

قلت : هذا في الماضي . ماذا في الحاضر ؟

قال : الماضي والحاضر حلقات في سلسلة .. في كتابي الجديد دهشت للحياة الموجودة في الادب العربي والمعارك الادبية : الواقعية .. الادب المكشوف .. ادب الفكر .. ادب اللغة العامية .. المعارك الشعرية ..

قلت له : بعضهم يرى أن الفكر العربي فكر محدود .

فأجاب بالعامية : طيب وماله : مع اننى لأرى هذا .. المشكلة في عقدة النقص .. ولذلك فأنا ألاحظ أن الكتاب العرب يجرون بشدة وراء ترجمة أعمالهم ، والغريب أنهم يريدون حصر هذه الترجمة في لغات أوروبا فقط وبالأدات الانجليزية والفرنسية .. ومع هذا فأنا أحب أن أطمئن الكتاب العرب .. لقد أنشأتنا في هولندا مؤسسة لترجمة اللغات الشرقية : العربية : الصينية : الهندية ..

مكان الادب العربي الحديث في جامعة ليدن ؟

يقول بروخمان : الادب العربي له دور كبير .. لأبد أن نعرف أن الدراسات عندنا للحصول على ليسانس اللغة العربية تستمر ٦ سنوات .. مثلاً درسنا الارض للشرقاوى وبعض كتب فتحى غانم وطه حسين .. وقبل هؤلاء محمود تيمور .. ولى هنا ملحوظة : الكتاب القدامى ، يعنى أواخر القرن ١٩ أو أوائل العشرين كانوا يكتبون

كأنهم يتفرجون .. الكتاب الجدد يكتبون المشاكل التي عاشوها وهذا أعمق وأروع لأن أحاسيسهم صادقة مثل نجيب محفوظ ، الشرقاوى ، فتحى غسانم ، يوسف ادريس ، الطوخى ، صالح موسى .. وانت فى قصصك الاولى .

سألت : وماذا بعد هذا ؟

قال : ماذا ؟

قلت : خططك المستقبلية ؟

اجاب .. اولا طبع كتابى عن الادب العربى فى مصر فى المائة سنة السابقة على الثورة وذلك باللغة الهولندية واللغة الانجليزية .. وقد قابلت الدكتور محمود الشنيطى رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب .. رجل نشيط ومتحمس .. وهناك شبه اتفاق لنشر هذا الكتاب هنا بالعربية .

بالمناسبة كم عمرك الآن ؟

تخطيت الخمسين بسنة واحدة وبالمناسبة انا تزوجت .

مبروك ..

تزوجت بعد لقائنا فى هولندا بسنوات كان عمري وقتها ٢٤ سنة .. شوف مجرد أن انتهيت من المعجم تزوجت .. واكمل ضاحكا : لا رهبانية فى الاسلام .. سنة النبى .. اليس كذلك ؟

معمم الديكور : سفوبودا

تجارب الشباب الطبيعي
في المسرح التشيكي

قالوا لي : ان عدد سكان براغ حوالي مليون وعدد المسارح
التي فيها حوالي ٢٦ .
ثم قالوا : بينما عدد السكان في لندن حوالي ٨ مليون
وعدد مسارحها خمسون .
واضافوا : ومن هنا نستطيع ان نعرف الى أي حد يعتبر
المسرح في تشيكوسلوفاكيا متقدما .
وقلت انا : ليس المهم هو عدد المسارح ولكن المهم هو
مايعرض على خشبة هذه المسارح .
ومن اجل ذلك بدأت اري مايعرض في براج . رأيت
مسرحيتين ليوجين انيسكو ورأيت مسرحية (الحشرة)

من تأليف كارل وجوزيف تشايك ورايت مسرح الفانوس
السحري والعرائس ورايت أوبرا (مفامرة ثعلب) من
تأليف الموسيقار التشيكي ياناتشك .

أهم مالفت نظري في بعض الاعمال التي رايتها هو
ذلك الشعاع الجديد الذي ترفعه تشيكوسلوفاكيا وهو:
توحيد الفن . ان توحيد الفن هو أهم مايشغل تفكير
العاملين في الحقل الفني اليوم في تشيكوسلوفاكيا فكيف
يمكن توحيد الفن ؟ كيف يمكن أن تعمل الكلمة مع
الصورة مع النغمة ؟ وهل يمكن تحقيق الهارموني هنا
في العمل ككل ؟

انما بدأت تشيكوسلوفاكيا تجربة توحيد الفن
داخل النطاق الدرامي وذلك فيما يسمى بالمسرح الكيمائي
او التركيبي ، وكيمائي او تركيبى لانه مكون من عناصر
- كل عنصر في حد ذاته له خواصه ، ولكن عندما
تجتمع هذه العناصر سويا فاننا نخرج بتركيبة جديدة
.. بمادة كيميائية جديدة .

هذه الحركة في المسرح التشيكي مركزة - اذن -
على المسرح وليس على المسرحية بمعنى أن المسرحية
الكاملة في نظرهم هي (المسرحية التركيبية) .. هي
المسرحية التي يمكن أن تستقبل عناصر أخرى تضاف
اليها ، هي المسرحية التي تقبل أن يضاف اليها موسيقى
ورقص تعبيرى ومناظر ولوحات .. هي اذن المسرحية
التي يستطيع أن يشاهدها كل انسان مهما اختلفت

ثقافته وبالتالي فانه يستطيع ان يحصل منها على المتعة
التي يريد لها ، فاذا كان يحب الموسيقى فانه سيجدها ،
اذا كان يحب الرقص فانه سيجده .. الخ . وفي هذا
يقول اى الناقد المعروف بيتر بويمان :

ان الفرق بين تشيكوسلوفاكيا وانجلترا مثلا هو
ان المسرح هناك يركز على الممثل ومسرحنا يركز على
الاخراج ، ان مسرحنا يهتم بما يمكن ان نقول عنه :
مالذي ننظر اليه وليس مالذي نسمعه ، فنحن نستعمل
عيوننا اكثر مما نستعمل آذاننا ، ولذلك فان المسرح
التشيكي يهتم بالتجزئة اكثر من الواقع ، بينما المسرح
الانجليزي يهتم بالواقع اكثر من التجربة ، وذلك لانهم
يذهبون الى المسرح بأذانهم وليس بعيونهم .

قلت له : الواقع ان ما تقوله عن المسرح الانجليزي ليس
صحيحا تماما ولكننا لن نتكلم عن المسرح الانجليزي
الآن اذ ان ما يهمنى هو المسرح التشيكي ، وبواضح
جدا ان تجارب الاخراج مسألة أساسية في مسرحكم
ولكن هذه التجارب ما موقف الاشتراكية منها ،
لقد لاحظت وسمعت وقرأت ان الاشتراكية تتطلب
واقعية في الادب وفي الفن عموما ؟

فاجاب : ان الاشتراكية في معناها النهائي تفتح صدرها
لتقبل كل الاشكال الجديدة في الفن ، والذي يقول
ان الاشتراكية ضد التجربة او ضد الجديد فانه

لا يفهم الاشتراكية ومن هنا فان ما يحدث على المسرح التشيكي يعتبر في نظري متمشيا مع الاشتراكية . وعن المسرح التركيبي يتحدث المخرج المسرحي ميروسلاف ماشاشك مخرج مسرحية الحشرة :

ان الحشرة مسرحية عن الحيوانات (طبعاً الحيوانات هنا رمز للانسان) . كيف تخرج هذه المسرحية بطريقة المسرح الكيمائي أو التركيبي ؟ يقول المخرج : ان الفكرة في أن يسخر الانسان من نفسه (كما في هذه المسرحية) ترتبط في ذهني مباشرة بالطريقة التي يجب ان يؤدي بها الممثلون ادوارهم انني اريد ان يمثلوا بطريقة يظهر منها ان كل متفرج له دور فيما يحدث على خشبة المسرح . هذا من ناحية الممثل ، ولكن ماذا عن الديكور نفسه ؟

يقول : كانت أمامي مشكلة ، اما أن أخلق احساساً بالطبيعة (الغابة) ثم ادع الممثلين يلعبون ادوارهم بملابسهم العادية ، واما ان المسرح يوحى بمأساة الانسان وعلى ذلك يرتدى الممثلون ملابس حيوانات .

ولقد اختار المخرج الفكرة الاولى على اساس انه لا يمكن انكار حقيقة هامة ، وهي أن الذين يمثلون انما هم في الحقيقة بنو آدم ، ولكن كيف يمكن خلق الاحساس بالطبيعة أي الاحساس بالغابة ؟ . ان ماشاشك يقول :

لقد ذهب الوقت الذى كان فيه المخرج يضع الحشائش
والاشجار على المسرح وجاء الوقت الذى يستخدم فيه
المخرج وسائل اخرى جديدة للتعبير عن الجو الذى
يريده ..

ولقد ظهر فى سماء الفن فى تشيكوسلوفاكيا مصمم
الديكور جوزيف سفوبودا ، وسطع نجمه ليس فى
تشيكوسلوفاكيا فقط بل فى جميع انحاء العالم ، ولقد
بدأ الامر بأن عثر سفوبودا على كتاب عن السحر يرجع
تاريخه الى القرن الماضى ، وفى هذا الكتاب كان هناك
وصف دقيق عن كيفية اختفاء الناس فجأة ثم ظهورهم
فجأة ، والاعتماد فى ذلك على الاضواء وعلى المرايا فى
احداث هذا الاثر .

هذا بالضبط هو مايريده المخرج . كان يريد ان
يرى الممثلين يسبحون ويطيرون فى الهواء ويقفزون على
الاشجار .. ثم فجأة يختفون .

ولقد قابلت سفوبودا . وطلبت ان ارى عمله ،
فعرض امامى فيلما للتجارب التى كان يجريها فى عمل
ديكور (روميو وجولييت) ورأيت المسرح أمامى كأنه قطعة
من الصلصال ، فهناك حواجز تتحرك يمينا ويسارا
وأعمدة ترتفع واخرى تنخفض ورأيت أن الحركة مرة
سريعة ومرة بطيئة ، ثم بعد لحظات فقدت الاحساس
بأننى ارى ديكورا مسرحية بل فقدت الاحساس بالمسرحية

نفسها ، وبدأت أشعر أنني في محل كهربائي أو في مصنع
أثاث .

سألت سفوبودا : هذه المناظر الميكانيكية ألا تظفى في رأيك
على دور الممثل بمعنى أن الميكانيكا هنا تأتي في
الدور الاول والممثل يأتي في الدور الثانى ؟

فأجاب : أبدا لان هذه المناظر فى المسرحية لاتعبدى الثوانى
ثم ان الجمهور لايشعر بها على الإطلاق .

سؤال : ولكن ماهى الفكرة فى استعمال هذا التكنيك
الشديد التعقيد فى مسرحية روميو وجولييت ؟
أليست مسرحية روميو وجولييت من المسرحيات
السهلة التى لاتحتاج الى كل هذا ؟

فأجاب : الواقع ان هذا التكنيك يجعل المسرحية القديمة
تبدو فى صورة جديدة .. تبدو طازجة بالفعل ..
ثم ان هذه التكتيكات الجديدة لها دور آخر وهو
مساعدة الكاتب نفسه .

سألته : كيف ؟

فأجاب : ان الكاتب هنا يستطيع أن يتصرف بحرية أكثر
وبانطلاق أكثر .. يستطيع أن يطلب مايشاء لانه
سيجد أدوات التنفيذ سهلة ، وهكذا عندما يرى
الكاتب ذلك فانه سيجد نفسه مضطرا لان يفكر
ويجدد ويخلق شيئا جديدا باستمرار ولن يفزعه
أبدا عدم امكانية التنفيذ .

على ان اخراج وتصميم الديكور والتنفيذ لمسرحية الحشرة هو اهم ما لفت نظري .. فخشبة المسرح فيها فتحة بيضاوية يجلس فيها اعضاء الاوركسترا .. الفرقة الموسيقية اذن ليست امام المسرح وليست خلفه .. أنها جزء منه، وأرضية خشبة المسرح ذات ألوان متعددة على هيئة لوحة تجريدية في غاية الضخامة .. ثم أثناء العرض تستخدم مجموعة من المرايا فتعكس أضواء مختلفة الألوان حسب ما يقتضيه المنظر .

والواقع ان هذه التجربة ، أو هذه التجارب في تصميم الديكور انما هي ثمرة تجارب سفويودا على الفانوس السحري الذي هو في نظره محاولة للتوفيق بين المسرح والسينما ، محاولة لتوحيدهما ، فخشبة المسرح سوداء وفي الخلف شاشة كبيرة وعلى كل من الجانبين شاشة أصفر قليلا ، وعلى هذا الاساس فاننا نستطيع ان نرى الممثل بلحمه ودمه على خشبة المسرح ونراه في نفس الوقت على احدى الشاشات ، أو نراه في مناظر متعددة على كل شاشة .

سألت سفويودا : هذه المحاولات التي تقوم بها .. الا يمكن اعتبار ان برتولد بريخت قد بدأها قبلك ، فأغلب مسرحياته وأوبراته يستخدم فيها صورا

على شاشة خلفية في نفس الوقت الذي يقوم فيه
الممثل بدوره على خشبة المسرح ؟

فاجاب : انا شخصيا لم اتأثر بـريخت ، وعموما فان
بريخت لم يبدأ ذلك بل يوجد كاتب مسرحى آخر،
المانى ، اسمه بيسكاتور هو الذى بدأ هذا التكنيك،
ولكننى لم أكن أعرف عنه شيئا ، وأستطيع أن أقول
اننى بدأت هذه الثورة فى الفكر المسرحى من ناحية
التصميم باعتباره عملية خلق ، ابتداء من سنة
١٩٤٥ وذلك بمساعدة المخرجين (رادوك)
و (كيريشا) وبالاشتراك مع المايسترو (كاشلاك) .

سأله : هل المسرحية نفسها تفرض هذا التكنيك ، ام
انك تفرض هذا التكنيك عليها ؟

فاجاب : المسرحية بالطبع هى التى تفرض هذا التكنيك،
واكن المسرحية طبعاً من وجهة نظرى ، والناس
لا يذهبون الى المسرحية ليراوا المناظر التكنيكية فى
روميو وجولييت مثلاً بل انهم يذهبون ليراوا روميو
وجولييت سنة ١٩٦٦ بالضبط كما فعل المخرج
الانجليزى بيتر هول عندما أخرج مسرحية (هملت)
أخرأجا جديدا فى العام الماضى وهو الدور الذى
مثله (دافيد وارنر) يعنى اكتشاف مشاكل شكسبير
باعتبارها مشاكل يومية معاشة ..

وهنا يجب أن نلاحظ أنه لايمكن عمل مناظر
مسرحية دون أن نحاول أن نظهر ما فى المسرحية من

افكار . . يعنى هذه المناظر لابد ان تعبر هى الاخرى
عن الفكر الذى فيها .

سألته : هل تظن ان بيتر هول فى اخراجه لهملت الجديد
قد استطاع ان يحقق ماتحاول ان تحققه ؟

فأجاب : بيتر هول هملت كانت المناظر فيها تتعاقب
منظرا وراء آخر ، ولكننى فى عملى أحاول أن أجعل
هناك رابطة بين العمل الفنى ككل ، وليس مجرد
مناظر فيها تعبير ، فالمسرح فى نظرى هو نشاط
بعض الفنيين . . الكاتب ، الرسام ، المصمم ،
المخرج ، الاوركسترا ، الخ

سألته : هل يمكن ان تقول ان هذا المسرح ماهو الا نوع
من انواع العبث باعتبار انك أحيانا تستخدم مناظر
غير واقعية فى مسرحية واقعية ، ثم ماهو موقف
الدولة من ذلك ؟ وهل تعطيك مسرحيات كتاب
العبث فرصة أكبر لاستخدام هذا التكنيك ؟

فأجاب : لا أعرف ما اذا كان يمكن أن يكون هذا المسرح
نوعا من العبث أم لا ؟ . على أى حال ليست
مهمتى أن أعرف ذلك . كل ما أعرفه هو
اننى أعبر عن الانسان . أما الدولة فانها لا تتدخل
فى عملى على الإطلاق فسواء استخدمت مناظر
واقعية أم غير واقعية فلا شأن لاحد بى طالما ان
ما أفعله انما يعتبر بمثابة خلق فنى ويخدم
حقائق فنية . أما عن بقية سؤالك فاننى أقول

ان مسرحيات كاتب العبث تعطينى فرصة اكبر
بقدر ما فيها من افكار اكثر .. فאלهم ان تكون
هنالك فكرة ، واستطيع ان اقول عموما ان
مسرحيات مثل مسرحيات اينسكو تعطينى مجالا
اوسع .

هذا النشاط العظيم الذى يقوم به سفوبودا يعتمد
على موهبته ويعتمد على ما حققه للمسرح التشيكي
سواء اكان داخليا ام خارجيا ، ولقد وفرت له
الدولة كل ما يريد فأعطته ستوديو ومدرسة
ومصنعا فيه ٤٣٠ عاملا ، والجميع يشتغلون من
تحقيق خطواته الواسعة من اجل مسرح حديث
جدا .. مسرح يستعمل سفوبودا كل مكان فيه .
كل ركن .. يستخدم فيه ١٢ شاشة ومرايات
واضواء .. ويؤكد سفوبودا ما قاله من ان المسرح
هو نشاط مجموعات وليس نشاط شخص واحد .
وبرغم اعجابى الشديد بهذا الاخراج - اعجابى به
اكثر من اعجابى بمسرح لندن وباريس .. برغم
ذلك فانى استطيع ان اقول ان المسرحية نفسها
قد فقدت شيئا ، فلقد طفى الدكور (كعنصر)
على باقى العناصر الأخرى .. وفى نظرى لكى يتم
توحيد الفن بالصورة المطلوبة فلا بد ان يكون
المشتغلين فى كافة العناصر على نفس المستوى
الفنى الذى وصل اليه سفوبودا . ولقد تكلمت مع
سفوبودا فى ذلك فقال : ان هذا المسرح فى نظرى

مازال في طور التجربة والتجربة نفسها ستتكرر
قادرة على خلق الكفاءات الأخرى .

هذه النظرة نحو التجربة في المسرح ، ما موقف
الكتاب منها ، هل هم في صف أعمال سفوبودا مثلا ؟ . .
هل يقفون في جانب (وحدة الفن) أم ان هناك اتجاهات
أخرى تعارضها ؟

يان جروسمان مخرج مسرحي ومدير فرقة
(انسابل) بوراغ وهي فرقة مسرحية تجريبية جديدة
كونها جروسمان لأنه أراد أن يقول شيئا جديدا .

ان جروسمان يتكلم معي ويقول :

ان المسرح التشييكوسلوفاكي له تقاليد غير عادية
وبالرغم من ان مسرحنا قام بدور هام في الحياة الاجتماعية
والثقافية والسياسية ، الا انه عانى فترة انتكاس شديدة
كان من الممكن أن تقضى عليه تماما . ونحن الذين نتحمل
مسئولية المسرح في هذا البلد انما نتحمل مسؤولية
لا يعرفها هؤلاء الذين يشتغلون بالمسرح في البلاد التي
ينظر فيها للمسرح على أنه أداة تسلية .

قلت له : الواقع انني بعد ان رأيت بعض المسرحيات
هنا أستطيع أن أقول ان التجارب . . الجديدة في
المسرح التشيكي انما تتحول به الى مسرح تسلية ،
هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فما هو الخطأ ان
يكون هناك تسلية . . ثم هذه المسؤولية التي تتحدث

عليها ما هي ؟ وهل هذه المسئولية قاصرة على الدول الاشتراكية أم انها مسئولية مسرحية عامة تشترك فيها كل الدول على اختلاف مذاهبها ؟

أجاب : ليس خطأ أن يكون هناك مسرح تسلية ، ولكن اذا حولت الفرق المسرحية كلها أعمالها الى تسلية فان هذا في نظري لا يعد مسرحا . ان أهم خصائص المسرح هي روح المغامرة وروح الاكتشاف ، وفي أيام ستالين فقد المسرح هاتين الخاصيتين لأن المسرح وقتذاك كان مفروضا أن يكتشف ما هو مكتشف أصلا ، أي كان مفروضا عليه ألا يكتشف خارج نطاق النظام الموجود ، فتحول المسرح بالتدريج الى مسرح تعليمي وأصبحت الشخصية في المسرح هي آلة وجزء من نظام اجتماعي . . . وإي حركة جديدة لم تكن تخدم هذا المفهوم الاجتماعي ، والسياسي كان ينظر اليها على أساس انها لا تهم أحدا وانها خطر . ان المسرح في عصر ستالين كان يكلم (الرجل المجرد) ، لكن للأسف . . ان الرجل المجرد لا يذهب الى المسرح ، ولكن الإنسان هو الذي يذهب الى المسرح .

أنا اذا لا أوافق على أن يكون هناك اتجاه واحد المسرح .

قلت له : القول بأن هناك اتجاه واحد للمسرح غير موجود ففي الدول الغربية وفي الدول الاشتراكية يوجد

مسرح التسلية ويوجد مسرح جاد وربما يوجد
أيضا مسرح تعليمي ، ولكن القول بفرض وصاية
معينة حتى لا يكون هناك مسرح تسلية (مع اننى
شخصيا لا أقف في صف مسرح التسلية) . .
القول بفرض هذه الوصاية سيفقد المسرح الخاصية
التي تكلمت عنها وهى الاكتشاف .

فاسرع يقول : انا لا أطالب بالوصاية ، فقد انتهت
الوصاية من زمان ، نحن في وقت آخر وفي زمن
آخر . ولاننى لا أوافق على التسلية فقد أسست
هذه الفرقة لأقول شيئا جديدا .

قلت له : انا لا أفكر في اخراج فرقتك لمسرحيتى اينسكو
(الدرس والبريمادونا الصلعاء) قد فاق اخراج
باريس ولكننى لا أستطيع ان أقول ان الاخراج قد
قام في هاتين المسرحيتين بدور الخلق .

فاجاب : ان هاتين المسرحيتين بالذات لا تعطيان الفرصة
لخلق جديد .

قلت له : نعود الى حكاية المسؤولية .

قال : آه . . المسؤولية المسرحية التى أعنيها هى
مسؤولية البحث . . توجيه الجهد فى بحث صادق
للعثور على حل للمشاكل العامة وتوجيه الجهد
أيضا فى البحث من كيف نستطيع الوصول الى
الحقيقة خلال الافكار الجامدة التى تقف حائلا بين

الانسان الحديث والواقع ، وهذه المسئولية في نظري مسئولية عامة بمعنى انها تعنى الادوار الاشتراكية وغير الاشتراكية .

سألت : الى اى حد تعتقد ان الدول الاشتراكية تستطيع ان تساهم في هذه المسئولية . . المسرحية التى تتحدث عنها ؟

فاجاب : الاجابة هنا صعبة ، ولكننى يجب ان اقرر لك اننا خلال فترة حكم ستالين كنا منفصلين انفصالا تاما عن الغرب وعليه فقد كانت حاستنا النقدية تجاه ما يحدث فى الداخل غير واسعة ، وبالتالى فقدنا ملكة النقد ، واول ما فتح الباب على الغرب بعد موت ستالين ، كان مسرحنا لا يستطيع ان يختار من الاتجاهات المختلفة الغربية التى بدأت تغزو بلادنا ، ولذلك فان الاجابة على سؤالك صعبة اذ اننا مازلنا فى مرحلة التلقى من الغرب او فى مرحلة الاختيار . وهذه المرحلة قد اتت ثمارها اذ ان شبابنا يعرف الآن كيف يسأل السؤال الصحيح بالطريقة السليمة وهذا فى نظري اهم شئ . . هو ان تسأل السؤال ولا تقبل اجابة جاهزة .

سألت : ولكن ما هو اثر ذلك فى المسرح التشيكى ؟

اجاب : اثره تركنا المفهوم القديم ، المفهوم الذى يقول ان المسرح يشرح او ينتقد . كل ما نحاول ان

بعمله الآن هو أن نثير . المهم أن نثير عن طريق الضحك أو غيره . . نثير الروح التي تدفع الإنسان الى أن يسأل ويناقش كل القيم المتجمدة التي تعرقل حياته . ولكن لدينا اجابة ثابتة . ولعله لا يوجد جواب . . ولكن الأمل هو أن نستمر في البحث .

يان جروسسمان متحمس ومخلص ، وقد حاول بجهد عظيم أن يخلق حركة مسرحية جديدة في تشيكوسلوفاكيا ، ولعل هناك من لا يرضى عنه ، إلا أن حريته في العمل مكفولة ، وانتقالاته ، الى الخارج مضمونة . . فالاختلاف في النظرة الى العمل الفني لا تستتبع بالتالى اختلافا في الايدولوجيا .

على أى حال من استعراضي للمسرحيات المعروضة في براغ ، ومن أسئلتى لبعض المشتغلين بالفن ، اتضح لى أن نصيب المؤلف التشيكوسلوفاكى في المسرح التشيكى ليس كبيرا .

لماذا ؟

هنا قابلت (ايفان فيزكوتشيل) وهو ممثل ومتفرج من اكاديمية الدراما والفنون وحاصل على شهادة في علم النفس والفلسفة ، وكاتب مسرحى ، وقصصى ، وقد شرئت له مجموعتان في سنة ١٩٦٣ .

قلت لايفان فيزكوتشيل : ان الموسيقى التشيكية

استطاعت أن تغزو العالم عن طريق ديفورجياك ،
كما أنكم الآن تغزون العالم عن طريق سفوبودا وعن
طريق ترنكا (المخرج الذى عرض له فى القاهرة
حلم ليلة صيف بالعرائس) ، فلماذا لم يستطع
المؤلف التشيكى أن يغزو العالم هو الآخر ؟

اجاب : الموسيقى اولا لغة عالمية بمعنى ان أى قطعة
موسيقية يمكن لكل انسان أن يحس بها ويفهمها ،
فهى لا تحتاج الى ترجمة ولا الى شرح ، وذلك
بعكس اللغة ، واللغة التشيكية من اللغات الصعبة
والذين يدرسونها فى الخارج قليلون ، فأغلب
الناس يدرسون الفرنسية والانجليزية والالمانية ،
اما لغات أوروبا الشرقية فانها لا تتمتع بهذا
الجمهور الكبير ، ومن أجل ذلك فقد يبدو ان
تشيكوسلوفاكيا لم تقدم كتابا على مستوى الموسيقى
التي قدمناها للعالم ، وهذا غير صحيح فلدينا
كتاب على مستوى فنى عالمى ويحضرنى فى ذلك
اسم (هافل) ، مثلا ، مؤلف (حفلة فى الحديقة) ،
وهناك سبب آخر جدير بالذكر وهو ان مسرحنا
نه تقاليد خاصة وهذه التقاليد اثرت فى خلق
المسرحية ، فنحن فى مسرحنا نهتم بالرؤية أكثر
من أى شىء آخر ، وكان المخرجون عندنا نوعين ،
هيلر قبل الحرب العالمية الاولى ، وفريكا قبل
الحرب العالمية الثانية . الاول كان مهتما بالمناظر

قبل النص ، والثاني كان يهتم بالموسيقى أكثر من النص ، ولذلك فانهم كانوا يطلبون من المؤلفين هذا النوع من المسرحيات التي تتفق مع فرضهم ، وقد انتعش هذا النوع من المسرحيات جدا في تشيكوسلوفاكيا . ولكن الغرب لا يعرف هذا النوع من المسرحيات التي هي عملية موحدة من النص والموسيقى والغناء . الخ . ولذلك فان الغرب لم يعط هذه المسرحيات النظرة الجديرة بالاهتمام فأصبح المؤلف التشيكي مجهولا .

سألته : اذن فانت تقف في صف ما يقال عنه هنا : وحدة الفن ؟

اجاب : انا لا احب ان اربط عملي بمدرسة ما او باتجاه ما . والمسرح في نظري أسلوب وكل مسرح له أسلوبه ، والمسرح بالنسبة لي هو دياالوج بين الممثل والجمهور . . الجمهور جزء من المسرحية نفسها . كيف يمكن نقل المسرحية اليه ان لم تنقل عن طريق المناظر والموسيقى والرقص أحيانا ؟

قلت له : لقد تحدثت في هذا الموضوع مع جوزيف سفوبودا وقلت له انه اذا لم يكن العاملون في المسرحية في مستوى فني واحد فان النتيجة هي ان أحد العناصر (الموسيقى أو المناظر أو الرقص) سوف يطفى على الآخر (وتكون النتيجة ان المسرحية

نفسها كمرحبة سوف تضيع وتفقد فكرتها او رسالتها .

قلت : هذا الكلام صحيح ولكنني شخصيا في المسرح الذي اعمل به لا استخدم كل العناصر لتوصيل المسرحية الى الجمهور بل انني في العادة استخدم عنصرا واحدا .

قمت له : لقد كنت اتحدث مع يان جروسمان فقال لي انه يجب توحيد الهدف في بحث صادق عن كل للمشاكل العامة وكذلك بذل الجهد في البحث عن كيف تستطيع الوصول الى الحقيقة خلال الافكار الجامدة التي تقف حائلا بين الانسان الحديث والواقع . ما رأيك في هذا الكلام ؟

اجاب : جروسمان حر فيما يريد ان يفعله واذا كانت هذه رسالته فلا اعتراض لي عليها ، ولكنني ارى ان بذل الجهد يجب الا ينصب على حل المشاكل العامة بل يجب ان يبذل الجهد من أجل العمل الفني نفسه ، اذ ما هي هذه المشاكل العامة التي يتحدث عنها جروسمان ان المشكلة هي مشكلة الفن نفسه ، والفن في نظري هو لغز ويجب التركيز على حل هذا اللغز .

على أن الخطوة نحو الفن التركيبي او نحو توحيد الفن لم تقف عند حدود المسرح فقط ، بل تخطت المسرح

الى الشعر ، كيف يمكن اذن عمل وحدة بين الشعر وبين
فن آخر ؟

الناقد المعروف (فيربا) يتكلم عن خصائص الشعر
الذى يمكن ان يلعب دورا هاما في توحيد فن الشعر مع
فن آخر ، انه يربط هذا الشعر الصالح للقيام بهذا
الدور ، يربطه .. بالشاعر (هولاب) وهو طبيب
تشرريح .

انستمع الى راي فيربا في هولاب : ان هولاب يقدم
افكارا .. انه ضد الشعر الغنائى . انه يهاجم الشعراء
الذين يكتبون شعرا عن الوردة والعنديل .. الخ .
بالرغم من ان كثيرا من القراء ضد هولاب في هذا الراي
يقولون ان شعره لا يزيد عن هيكل عظمى لأفكار .
ويستطرد فيربا قائلا : ولكننى شخصا ارى انه رائع
جدا وان الشعر الغنائى انما هو مرض قولى .

ولكن كيف يقوم هذا النوع من الشعر بعملية
التوحيد أو الوحدة ؟

ان فيربا يترك الرد للشاعر نفسه ، والشاعر نفسه
يجب ان يتكلم عن شعر مقبل ان يتكلم عن طريقة ربطه
أو توحيده مع فن آخر .

انه يقول : اننى كرجل علم أحاول ان احلل كل
شئ ، كل كلمة ، كل حقيقة ، وانا لا استطيع ان اقبل
التحليل الظاهر للاشياء .. هذا الكلام ينطبق على العلم
ولكننى أطبقه على الشعر ، اننى لا أحب أن أنهى شعري

بالكلمات ولكن بالتحليلات .. ان اغوص في اعماق الحفيدة .. ليس ان اكتب عن العالم ، كيف يبدو ؛ وكيف وصفوه عبر القرون – ولكن ان اغوص اشد عمقا لأحاول ان اظهر حقائق جديدة ورئيسية بالنسبة لأشياء وصفت حتى الآن من الخارج .. وصفت من زاوية عاطفية .

ثم يقول هولاب : هذا الشعر هو الذى يمكن ان يقوم بدور هام فى توحيد الفن ، ولقد قمت شخصيا بهذه التجربة وذلك عن طريق نشر شعري بالصور .. اننى لا اقصد ان انشر الديوان محلى بالصور .. لا .. اننى اكتب الشعر مرتبطا بالصورة الفوتوغرافية ، فالشعر هنا لا يشرح الصورة ولا الصورة تشرح الشعر طبعاً ، ولكن الشعر مرتبط بالصورة ، وعلى هذا الاساس فأننى اكتب الشعر بعد ان أرى الصورة .

هذه التجارب كلها – كما هو واضح تجارب فردية – تجارب تقوم على مواهب بعض الشبان ممن أصبحت لهم أسماء تخطت حدود تشيكوسلوفاكيا وبدأت تفرض نفسها على العالم .. وهذه التجارب بعضها تجريدى وبعضها يتبع المدارس الحديثة جداً ، ومع هذا فلا أحد يقف أمامها .. ذلك ان واقع الأمر ان المشتغلين بالفن فى تشيكوسلوفاكيا قد فهموا الاشتراكية على أساس انها حرية ، وهى بذلك تتسع لكل عمل جديد .. انما المهم ان يكون فى هذا العمل صدق .. والأهم ان يكون فنا .

هنرى مور

يعيش هنرى مور فى « هيرتفوردشاير » ، بإنجلترا ، يملك ثلاثة ستوديوهات ، واحد منهم صغير بجانب منزله تماما . . فى هذا الاستوديو الصغير يبدأ هنرى مور فى صياغة افكاره ومحاولاته ، الاستوديوهان الآخران كبيران ويقعان فى نهاية الحديقة ، تماثيل هنرى مور مبعثرة فى أنحاء الحديقة . . ومعنى هذا انهم امام عينيه باستمرار .

ولد هنرى مور فى يوركشاير سنة ١٨٩٨ . السابع فى اسرة مكونة من ثمانية اولاد . بعد المدرسة ذهب مباشرة الى الجيش وبعد الخدمة العسكرية درس الفن فى مدرسة كيدز . حصل بعد ذلك على منحة لدراسة الفن فى اكاديمية الفن فى لندن .

العمل شيء في دم هنرى مور . ذات مرة استعاد ما قالته
أمه : « العمل من الصباح حتى المساء .. بذلك تكفل
لأنفسنا التواجد العالمى كان عمرها سبعين عاما عندما قالت
ذلك .. وهذا بالضبط هو ما يحتاج اليه المثال .. تلك
القوة العضلية .. قوة جسدية حقيقية » .

كان أبوه يشتغل بالتعدين . يتكلم هنرى مور عن أبيه
بكل حرارة واحترام .

إذا تكلمنا عن الشهرة اليوم فانه مما لا شك فيه أن هنرى
مور يعتبر أشهر فنان انجليزى فى عصره .. وفى الوقت
نفسه رائد النحت فى العالم .

وفى منزله يوجد تمثال من المكسيك من مجموعات زوجته .
وكل هذا الحديث جرى مع مور أثناء تجواله وأثناء فترة
جلوسه مع التمثال المكسيكى ..

هنرى مور : اننى أحب دائما العمل خارج البيت . اننى
أحببت النحت دائما باعتباريه جزءا من الطبيعة
وليس شيئا فى متحف أو ستوديو . اننى كنت
أصدق دائما أن النحت هو أن الهواء الطلق .
الرسم .. كما تعرف مكانه فى الداخل . أنك
لا تستطيع أن تعرض لوحة لمبرانت (الفنان
الهولندى الشهير) فى حفل . انها لوحة مكانها
داخل البيت .

أ.أ. النحت فانه فى الهواء الطلق كما قلت .. وذلك
يصدق فى عصر (الجوثيك) وفى عصر المصريين

انقدمات واليونانيين ، وهكذا يتعين أن تكون هناك قطعة أرض .. فوقها يحاول النحات أن يمارس تجربته .. ويرى ما اذا كان النظر الى العمل من على البعد سوف يقول شيئا .. ما اذا كان الشكل كبيرا بما يكفي وجريئا بما يكفي ومتناقضا بما يكفي في حجمه وفي اتجاهه . اذا كان لديك فقط ستوديو صغير فان المسافة بينك وبين التمثال ان تكون كافية لأن تقول لك شيئا عنه .

سؤال : (داخلا الى المنزل عن طريق الحديقة) أهذه التماثيل كلها لك ؟

مور : لا .. بعضها جمعتها زوجتي . ان لديها حاسة عظيمة في الاختيار ، اما انا فليست أملك هذه الحاسة .

سؤال : واضح انها اختارت هذه الاعمال أساسا لترضيك ثم ترضى نفسها في ذات الوقت .

مور : بدون شك انها تأخذ ذوقى في الاعتبار . اننى أحب هذه التماثيل جميعها وخصوصا النحت المكسيكى . النحت المكسيكى كان له تأثير كبير على قى أيامى الاولى ، ما أجده باستمرار فى النحت المكسيكى هو ذلك الاحساس بالحجر وفى الوقت نفسه ، الابتكار فى الشكل .. وهندسى قوى .. ومع هذا فهو حر ومطلق .

سؤال : في الواقع لو انك انت نفسك كنت تعيش منذ
الف سنة مضت فمما لا شك فيه ان هذا هو شكل
التمثيل التي كنت تعملها (يقصد المكسيكي) ..

مور : الواقع انني فعلت ذلك في وقت ما تحت تأثير
النحت المكسيكي .. ومتحققا من أن الحجر ليس
محتاجا لأن يظل صلبا من الداخل . لقد حاولت
ان أفرغه .. الفتحات التي عملتها في النحت
كانت محاولة في هذا الاتجاه .. لتحرر الشكل وفي
الوقت نفسه لتحقيق ثلاثة أبعاد فراغية .

سؤال : ان الشكل المملوء بالهواء (يقصد الفراغ او
الفتحات التي في التمثال) ليس في الواقع الا عمل
المثال .. (يقصد انه بدون هذه الفراغات والفتحات
فان المثال لا يعمل شيئا) .

مور : عمل المثال مهم أيضا وعلى نفس المستوى بالنسبة
للقطعة الصلبة الصماء .

سؤال : أظن اننا عندما نربط العمل المكسيكي بعملك
فانني كنت أضع في اعتباري « الوجوه » بالدرجة
الاولى (يقصد أن ارتباط فن مور بالفن المكسيكي
يقتصر على الوجه فقط وليس على التمثال بأكمله)

مور : لست أدري . ربما توجد هناك رابطة ما .. لأنني
معجب بالسكون والسطوة الظاهرة بالنسبة للرأس
في النحت المكسيكي .. نوع من الحضور .. انني

اترنح كلما نظرت الى بعضها . اننى امتلك هذه
الاعمال المكسيكية منذ حوالى عشرين عاما . . ربما
توجد هناك رابطة فى خلفيتى الفنية . . اننى
أتصور ان الاشياء التى تراها كل يوم لابد ان تدخل
فى عملك .

سؤال : الملك فى مجموعتك الملكة والملكة يلفت النظر بأن
الملك هو واحد من الشخصيات الرجالي التى قليلا
ما تظهر فى أعمالك .

مور : هذا صحيح . . اظن اننى عملت حوالى ثلاثة أو
أربعة تماثيل للرجال . كل أعمالى - فى الواقع
للنساء ، فى الحقيقة ان موضوعى فى النحت هو
قوام المرأة .

سؤال : لماذا ؟

مور : لا أعرف لماذا . . ببساطة لأننى مهتم بذلك .
لماذا ؟ . . لست أعرف ولا أظن اننى أريد ان
أعرف .

سؤال : هل تريد ان تقول انه من المستحيل بالنسبة
للفنان ان يتحدث عن عمله وان هذا البرنامج
بالتالى عديم الفائدة ؟

مور : لا . اطلاقا . ما أريد ان أقوله هو ان الفنان
لا يجب ان يخاطر بفقد شيء . . بأن يتكلم عن
عمله . لا يجب ان يفقد التوتر الضرورى لفنه .

سؤال : عندما ننظر الى اعمالك نلاحظ ان فكرة الام والطفل قد شغلتك كثيرا ..

مور : فى الواقع . فى وقت ما كان كل ما افعله يتحول فى النهاية الى . ام وطفل . لماذا ؟ لست ادرى .

سؤال : هل ترى ان هناك فارقا كبيرا بين العذراء والطفل وبين الام والطفل ؟

مور : نعم هناك فارق كبير . فى العذراء والطفل يجب الا يكون هناك ترفع تماما ولكن بعض الصفات القدسية التى يمكن ان تبقى الى الابد ولقد حاولت ان اترجم هذه النظرة للعالم .. ولكن الى اى درجة استطعت ذلك . لا ادرى ..

سؤال : ما هذه القطع والاشياء التى تجمعها حولك ؟

مور : انها اشياء غريبة جمعتها على شاطئ البحر .. من الحديدية .. من حقل .. عظام .. حصى .. قطع خشب .. فى الواقع اى شكل يجذب نظرى ، فى اى وقت . كل ما افعله هو ان التقطه واحفظه عندى . وان امتلك هذه المجموعة من حولى معناه اننى عندما استيقظ فى الصباح واتجول هنا فاننى احس بان افكارى تتحرك . المثال هو مجرد هذا الاهتمام بالشكل .. وليس بالافكار الادبية . اى شكل مهما كان .. الناس .. الاشجار .. السحب .. اى شكل يمكن ان يكون نقطة بداية .

سؤال : لقد لاحظت انه توجد صورة واحدة فقط في الاستوديو .

مور : انها الصورة الوحيدة التي تمنيت أن أمتلكها .
انها إحدى أعمال (سيزان) وهي عنوان فرحتي بالحياة . لقد رايتها منذ عام في أحد المعارض وذهلت بها . لم أتم لمدة ليلتين أو ثلاث ليال محاولا تقرير ماذا يجب أن أفعل .

في هذا التكوين اعتقد ان سيزان كان يحاول أن ينافس كل الأشياء التي أعجب بها . لقد كان يحاول أن يعمل كل ما يعرفه . . كان يحاول أن يتعلم . . أن يكتشف . . وأن يقلل من مشاكله ويحولها الى مشكلة واحدة فقط . وليس معنى ذلك ان هذا التكوين يعتبر كاملا . . انها مجرد (سكتش) . ولكنني على أي حال لا أحب الكمال المطلق . . انني اتصور ان الإنسان يجب أن يناضل في اتجاه شيء ما . . وهذا أفضل من أن تعمل أو تحصل على أشياء سهلة . . ربما هناك سبب آخر أيضا لأعجابي بهذه اللوحة وهو أن شكل المرأة التي رسمها هي من نفس النوع الذي أحبه . .

سؤال : البنات الصغيرات .

مور : لا . . ولكن البنات الناضجات . . النساء الناضجات . . وفي الوقت نفسه مع قليل من الرومانتيكية .

سؤال : النقطة التي اثرتها من قبل عن الكمال .. هل
أن يبدو النضال واضحا بالنسبة للعمل المنتهى ؟

مور : الواقع اننى لا اتوقع أن تكون المشكلة سهلة الحل،
وفي الواقع هذه هى مشكلة سيزان .. لقد كان
مستعدا لأن يصارع ضد كل من احبهم .. ضد
كل أساتذته القدامى .. انه لم يكن مقتنعا
بالتأثيرية لقد قال اننى أريد أن أضع التأثيرية في
موضعها .. أى فن للمتاحف .. بمعنى أنك عندما
تذهب الى المتحف لترى أعمال روبنز ، والجريكو
فأنك تحس أن هناك شيئا ما قد فقد .. شيئا
ليس عريضا بما يكفى .. ليس عميقا بما يكفى .

سؤال : فى أحد تماثيلك وأقصد به التمثال ذا القطعتين .
هل الشخصيتان منفصلتان تماما ؟

مور : التمثال مصنوع من قطعتين .. الرأس نهاية
والرجل نهاية والمسافة بين الاثنتين تكون علاقة بين
الجسد كله ..

سؤال : معنى ذلك أنه لو عرض هذا التمثال فأنك تفضل
أما أن ندور حوله وأما أن يكون هناك شخص ما
يديره لنا .

مور : اننى أفضل أن أدور حوله .. اننى أعتقد أن
التمثال يجب أن يظل فى مكانه والشخص هو الذى
يجب أن يدور حوله .. التمثال عبارة عن خليط
من الجسم الانسانى والمنظر الطبيعى ..

لورانس داريل

رباعية الاسكندرية الروايات الأربع : جوستين-بالتازار-
مونتليف - كليا - كلهم يدورون في الاسكندرية • هذه
الروايات الأربع جلبت بعض الشهرة لداريل هنا في
انجلترا ، وقبل ذلك فقد كان داريل معترفا به بطريقة اوقع
في ألمانيا وفي فرنسا على الأخص التي صنع فيها شهرته •
عن طريق الشعر والرواية ومسرحياته ومقالاته في النقد ،
واليوم يعتبر داريل واحدا من قادة الكتاب في هذا العصر •

يقول داريل عن حياته الاولى في باريس : شكرا لله انني
تحولت الى رجل أوروبي في سن الثامنة عشرة (يقصد من
ذلك انه لم يكن منتحيا الى بريطانيا وهو الرجل البريطاني)
في سن الثانية والعشرين قرأ كتاب هنري ميلر : مدار

السرطان . ومن اربع سنوات كتب : « الكتاب الاسود -
الموت الانجليزى » . أهمية هذا الكتاب بالنسبة له هو :
« لأول مرة استمعت الى صوتى أنا نفسى . . » .

خلال الحرب كان يعمل فى وزارة الخارجية فى
الشرق الأوسط وبلاد حوض البحر الابيض . منذ
الثلاثينات عاش فى باريس واثينا والاسكندرية وبلغراد
والقاهرة وريوى جانبرو وكريت وقبرص ورودس .
تاريخ هذه السنوات كلها هو كيف تدخل عمله فى كتابته
وكتابته فى عمله ، وكان طبيعيا فى سنة ١٩٥٢ ان يترك
عمله كملاحق صحفى فى بلجراد ويذهب الى قبرص .
ولكن بدأت المشاكل تغزو قبرص فطلب منه ان يذهب
الى نيقوسيا للعمل كمستشار فى القسم الصحفى فى نهاية
هذه الفترة كتب « الليمون المر » وقد استلهمها من
تجاربه فى قبرص ، وكانت هذه الرواية هى التى جذبت
اليه الانظار فى انجلترا . وفى هذه اللحظة أدرك داريل .
اما الكل او لا شيء . . : « ان أعيش او ان أموت بواسطة
الكتابة » كان فى جيبه اربعمائة جنيه ومسئولية عائلية
كبيرة . . بكل هذا ذهب الى الريف وهناك عاش
الضروريات وبدأ يكتب بسرعة مذهلة مغامرا بكل شيء فى
سبيل ربايعيته : الاسكندرية .

ولقد كسب داريل المغامرة .

ولد داريل سنة ١٩١٢ ، يعيش بالقرب من بلدة

نيس (فرنسا) .

المحرر : لماذا تعيش في مكان مهجور كهذا ؟

داريل : اظن ، ان يولد الانسان في المنطقة الاستوائية فانه لا يستطيع ابدا ان ينزع الشمس من دمه ، لقد ولدت في الهند ، وكان طبيعيا - لذلك - ان احب منطقة حوض البحر الابيض . وتوجد ، بالطبع ، اسباب أخرى ، اننى أحسست انه بعد انقطاع الحياة لفترة طويلة خلال الحرب . أحسست اننى أريد ان أعيد تكوين نفسى لبضعة سنوات في ذلك اوروبى لكى اكتب اننى اعى جيدا ان هذا الاتجاه لا يلقى تأييدا من الكتاب الشبان . انه يبدو لى انه قد أصبح تقليدا ان تعيش خارج بلادك ، فى هذه الأيام ، ولكننى اعتبر الحرب مسئولة عن ذلك ، انه تقليد قديم وصحى بالنسبة للكتاب البريطانيين فى ان يعيشوا خارج وطنهم . . . أو على الأقل لتزور الخارج تذكر بيروت - شيلي - كيتس ، ثم ابطالى انا عندما كان عمى واحدا وعشرين عاما ، روبرت جريفز . . هكسلى . . الى آخره . انهم جميعا قضوا سنوات طويلة خارج الوطن . ولم يحتقرهم أحد بسبب ذلك .

المحرر : اتظن انه من الممكن للرجل الانجليزى ان يعيش فى أوروبا ؟

داريل : اعتقد ان أى افتراض آخر يعتبر افتراضا مميتا . اننى لا اتكلم عن الكتاب . . اننى أتكلم عن

كل انسان ، ببساطة ان ذلك ليس مرغوبا فيه
بالنسبة للوضع السياسى الحاضر ، هذه حقيقة .
لقد استطاع هنرى الثامن أن يعزق الحبل ويفصلنا
عن أوروبا ، ومع هذا فنحن مازلنا ننجذب الى
باريس وروما ووارسو .. وهكذا .

المحرر : معنى هذا انك بالرغم من انك تعيش فى أوروبا
وتجذبك التقاليد الاوروبية فانك فى نفس الوقت
لا تحس ان الرابطة بينك وبين انجلترا قد تمزقت؟
داريل : على العكس . ان اللغة هى جواز السفر بالنسبة
للشخص .

المحرر : هل تعتبر نفسك فى المحل الاول روائيا أم شاعرا؟
داريل : اننى أعتقد ، حقا ، اننى شاعر . فى الشعر
ربما لا يوازى دورى حجمى الحقيقى ولكن ذلك
يبدو واضحا فى النشر . اننى اكتب النشر بطريقة
الشعر . بالطبع الشعر أصلا أكثر رقة وذاتية .
انه يأتى من أعماق النفس . انت لا تستطيع
أن تدفع شاعرا لكتابة الشعر . للشعر الهامة
الخاص من ناحية التكوين، ولذلك فانه يعتبر اليوم
لعبة غير اقتصادية ، لأنك تحتاج الى ثلاثة أسابيع
لتكتب ثلاثة أبيات من الشعر الجيد وبالنسبة
للرواية تستطيع أن تتصرف لدرجة تدمير بعض
الأشياء ، ولكن فى الشعر اذا فعلت ذلك فانك
تدمره هو نفسه . وهذا هو السبب فى أن الشعر

صعب ، ولكن من المحتمل أن تعيش على الشعر وحده .

المحرر : هل الحياة التي خلقتها لنفسك هنا هي النهاية في حد ذاتها أم انها ببساطة هي مجرد مكان للكتابة ؟

داريل : ربما أحسن مكان للكتابة . الكاتب يحتاج الى الوحدة ، وهذا على العكس من الافتراض الذي يقول ان الكاتب - الى درجة ما - هارب . بينما الحقيقة انه يحتاج الى أن يتعد عن الناس حتى يستطيع الاقتراب منهم . ان عمله كله هو العطاء كل شخص فنان ولكن أكثر الناس يحبون حياتهم بطريقة عادية تقليدية والعكس تماما بالنسبة للفنان ، انها قدرة ما ، اذا أردت ، أو سر تعيشه في وحدة .. بالألم والجهد والورق وربما بعد ذلك نأمل أن نعيش حياتنا .

المحرر : أي أنواع الروتين تعيشه ؟ . كيف تعمل ؟

داريل : عندما كنت شابا كنت أشرب القهوة بلا لبن (اذا طلبت قهوة في بريطانيا فمعنى ذلك انها قهوة لبن وداريل يقصد ان شرب القهوة السوداء نوع من الفساد) - وكنت ادخن السيجار في المدرسة وفي منتصف الليل ، ولكنني الآن أستيقظ قبل الفجر ، وأشرب عددا من فناجين القهوة وأستمتع وأنا في سريرى على ضوء الشموع ثم أجلس بعد ذلك الى الآلة الكتابة واكتب باستمرار دون أي

توقف حتى الساعة الثانية عشرة . في نهاية اليوم
أفرق في دخان السجائر وفي أحاديث مع الناس
وعن القلق والمشاكل .

المحرر : ماذا تفعل بباقي يومك ؟

داريل : هناك الكثير الذي يعمل في أرض كهذه الأرض .
ممثلا أشجار الزيتون الميتة هذه مفروض أن اقطعها
خلال شهور الدفء استبدادا لاستخدامها في المدفأة
أيام الشتاء . كذلك مع الأولاد أجمع الفواكه . .
هذه الجدران أيضا صنعتها بنفسى ساعتان في
اليوم أعطيتهما لمثل هذه الاعمال . في المساء أضع
قطعة خشب كبيرة في المدفأة ثم أضع اسطوانة
لموزار وبالطبع أنام مبكرا .

المحرر : لقد وصفت رباعيتك ، روايات الاسكندرية
الاربع بأنها بمثابة تحقيق عن الحب الحديث .

داريل : لقد أردت أن أثير السؤال حول أى نوع من
الاتصال كان يوجد بين عالم الانسان العاطفى . .
عالم الظلال الذى نعيش فيه . . عالم الآلهة الذى
نحمله داخل نفوسنا ليس هذا كلاما عن القصيدة
ولا كلاما عن الفلسفة . لقد حاولت أن أستخدم
مضمون (فرويد) ولا أستخدم الرؤية القديمة
الأخلاقية .

المحرر : معنى هذا أنك الى حد ما على العكس من

د . هـ . لورنس الذى يرفع الحب والجنس على ما يمكن ان تسميه ظل الحياة فى العقيدة ؟
داريل : نعم . لقد ظل لورنس اخلاقيا ، انه من الصعب ان تكون كذلك اذا عرفت (فرويد) الذى بين جنبيك .

المحرر : اذن فاسباب وجود كثير من انواع الحب المختلفة والعلاقات فى الرباعية هو بسبب انك ترى الحب ممكنا بالنسبة لآى شخص تحت أى ظروف .

داريل : نعم . هذا هو المعنى بالضبط . ولكن حقيقة تعدد هذه العلاقات فى اتجاهات مختلفة تلقى امامنا سؤالا : هل الشخصية الانسانية وهم ؟

المحرر : نعم لأن الرباعية كلها قائمة على مجموعة من الناس نراها فى مواقف مختلفة ثم فى كتاب بعد الآخر نرى نفس الشيء مرة ومرة ومرة ومرة ولكن من وجهات نظر مختلفة ، لماذا أخذت هذه الطريقة ؟

داريل : اننى لا اظن ان أكثر الناس قد تحققت أو لعلها تحققت الآن ، الى أى درجة ان أفكارنا عن العالم الخارجى والداخلى فى الانسان والآراء حول العالم الذى يعيش فيه قد أصبحت الآن عجيبة وغامضة ومعقدة للدرجة التى أراها انها تستحق اليوم ان تشد انتباه الروائى .

المحرر : اذن فأنت يمكن ان تقول ان نظرية أينشتاين

تقدم الخلفية الطبيعية بالنسبة للكتاب (الرباعية)
بنفس الطريقة التي يقدم فيها (فرويد) الخلفية
النفسية ؟

داريل : نعم « تماما » وأظن ان هذا عدل . ولكن ليست
هذه تماما نظرة حديثة . ان وجهة نظر فرويد
خلقت سنة ١٩٠٠ وكان لابد أن تأخذ وقتا لتصل
الى رجل الشارع اننى اتحدث عن نفسى . انى لم
أفهم نظرية فرويد لسنوات طويلة . اننى حتى
الآن مازلت أشك فى اننى قد فهمت . وعلى اى
حال فاننى أحاول الآن أن أجندها لشيء ما .

المحرر : فى الأدب ؟

داريل : اذا كان ذلك ممكنا .

المحرر : توجد شخصيتان فى الرباعية (بروسواردن)
و (دارلى) ولقد قدمتهما فى الكتاب على أساس
أنهما كاتبان . الى اى درجة يمكن أن تقول ان
هاتين الشخصيتين تمثلان لورنس داريل ؟

داريل : كل شيء فى الكتاب له علاقة ما بلورنس داريل .
اننى أعنى اننى جوسنين ومونتليف ولكن الى اى
درجة ؟ .. هنا لا أستطيع أن أجيب ، انك
لا تصور وجوه أشخاص فى الحياة . انك تأخذ
فقط الأشياء المزيقة التى تلاحظها عن كيف يتصرف
سفير ما .. اذا كنت تعرف كيف يتصرف ..
ولكن دون اى انسانية فيها .

شيء واحد يحتاج اليه الكاتب بالنسبة للقارئ
المثالي وهو ان يصدق هذا القارئ أساسا في
صدق الكاتب حتى ولو كان الكاتب على خطأ . انك
تحتاج بشدة الى مساندة القارئ عندما تحاول ان
تصل الى شيء صعب الوصول اليه ، لأنك ببساطة
تريد ان تصل الى التفاحة . وانت بالطبع .
لا تستطيع ان تضمن ان الكتاب سوف يكون على
الصورة التي كنت تريدها . ولكن القارئ المثالي
شخص هو أولا يثق في اخلاصك . . يعرف انك
تُحاول ان تقذفه بالطين . . يعرف انه يوجد
منطق وعقل . وثانيا انه اذا لم تعجبه النتيجة فانه
سوف يتصل بك أو يكتب اليك صارخا في وجهك .
والمشكلة هي : اننى فنان وأفكر فقط في المسائل
انمليا فيما يتعلق بفنى . العالم ملئ بالفنانيين
الذين يتصفون كقساوسة . وقساوسة يتصفون
كأنهم آلهة ، ولقد جاء الوقت الذى يجب فيه ان
نفكر فى هذه المسائل بطريقة أوضح .

المحرر : يورسواردن فى الرباعية يقول : الشيء الذى
يجب ان تفعله هو ان تضحك حتى تؤلم وأن تؤلم
حتى تضحك .

داريل : نعم ، يجب ان يحدث هذا لأنك اذا اعتصرت
التراجيديا بما يكفى فانك سوف تتحول الى

كوميديا ، واذا اعتصرت الكوميديا بما يكفي فانك
سوف تؤلم ذقنك .

المحرر : ما هي عقيدتك ؟

داريل : لست أدري . اننى أحاول أن أكتشف ذلك .
واكتننى غير متأكد ، اننى الى درجة ما . موافق
على كل العقائد .

مارى مكارثى

مارى مكارثى كاتبة أمريكية ، روائية وناقدة ، عندما نشرت روايتها الأولى « الواحة » سنة ١٩٤٩ كتب عنها الناقد سبريل كونولى : انها شيء نادر فى هذه الأيام .. والآن تجاوزت شهرتها أمريكا وإنجلترا .. وأصبحت معروفة فى العالم كله .

من رواياتها : أصدقاؤها - غابة العلوم - الحياة اللطيفة .
وحديثا كتبت سيرة حياة باسم : ذكريات فتاة كاثوليكية
شابة وكتب أخرى عن فينيس وفلورنسا كذلك كتبت
مجموعة مقالات عن طبيعة الرواية الخيالية ومقالات أخرى فى
النقد المسرحى فى الفترة من سنة ١٩٣٧ الى سنة ١٩٥٧ .
وحديثا كتب عنها فرانك كرمود - وهو الناقد الذى يختلف
معه فى أشياء كثيرة - كتب يقول : لكى يختلف الواحد

منا مع مس مكارثي فان معنى ذلك اننى اقل امانة من الحقيقة . ومعناه فى الوقت نفسه اننى اقل ذكاء منها .
اننى لا استطيع ان افكر فى أى كاتب يعتبر صمته مضر بصحتنا على المستوى الأخلاقى والذهنى دون أن افكر فى ماري مكارثي .

ولدت ماري مكارثي سنة ١٩١٢ ، حاليا تعيش فى باريس .
والحديث التالى لا يتم فى بيتها ولكن فى الاستوديو .

المحرر : ان الكتب التى لها تأثير كبير والتى تصل الى انجلترا من أمريكا ليست بالضرورة روايات ولكنها اعمال يتوخى مؤلفوها ان يهبوا للفكر السيكولوجى ما كان مفروضاً ان يوهب للفكر الروائى . . ترى .
أهذه وجهة نظرك ؟

مكارثي : الى حد ما . . اننى اعتقد أن الرواية فى الماضى كانت تركز على التاريخ وكانت أيضاً شديدة الالتصاق بالصحافة . . وأعنى بهذا ، أن الرواية كان دورها دوراً اخبارياً . ولكن فى الخمس عشرة سنة الأخيرة توقفت عن القيام بهذا الدور لقد توقفت عن دورها الخبرى الى الدور السيكولوجى . وبعض هذه الروايات الأخيرة تعتبر بمثابة نصف خلق فنى وبعضها الآخر ليس خلقاً فنياً على الإطلاق .

المحرر : تقصدين . .

مكارنى : (مقاطعة) بروست مثلا . يوجد أيضا أو مازال متبقيا بعضا من ذلك فى رواية يوليسيس (تأليف جويس) : يوم ما . . سنة ما . . كل ما حدث سجل فى ذلك اليوم . وانظر مثلا الى رواية تولىستوى الحرب والسلام . . انها تعطيك تاريخا . . شخصية نابليون . . علم الحرب . وانظر مثلا الى دستوفسكى . . انه يقدم لك تاريخ الرهبان الروس ، اننى اعتقد ان أحسن الروايات لابد أن تساهم فى هذا الاتجاه ، ولكن الآن تغير الموقف . ان الرواية تمر بأزمة مخيفة لأنها تتحول الى صحافة . . سيكلوجى ، كتب رحلات ، كتب فن - . . كتب فلسفة .

المحرر : هل تظنين أن هذا يعتبر شيئا سيئا بالنسبة لأمريكا ؟

مكارنى : اننى اعتقد ان الأمريكين لديهم تلك العادة الغريبة التى تنحصر فى رغبتهم فى القراءة عن أنفسهم .

المحرر : هل تظنين ان هذا يحدث أيضا بالنسبة لإنجلترا ؟

مكارنى : فى الواقع الانجليز أكثر منساعة . . انهم أقل اهتماما بما يعتقد الناس فيهم .

المحرر : ولماذا يهتم الأمريكيون الى هذا الحد ؟

مكارثي : أعتقد ، جزء منه سببه انها بلد جديد لأحد يعرف بعد ما هي أو من نحن . وما زالت أمريكا تعتبر دائما جديدة لأن اناسا كثيرين مازالوا يأتون اليها (تقصد بالهجرة) في الوقت الذي كتب فيه جيمس كتبا مثل « الامريكيون » يبدو لي انه كان واضحا من هم هؤلاء الذين يكتب عنهم .. ولكن المسألة الآن غير واضحة .

المحرر : الذين يكتبون اليوم في أمريكا بصرف النظر عما اذا كانوا روائيين أو علماء نفسانيين أم صحفيين يظنون انهم مثقفون وكلمة مثقفين نادرا ما نستعملها هنا في بلدنا (انجلترا) . هنا يوجد رجال .. محامون .. وزراء .. أو كتبة في مصلحة البريد ووسط هؤلاء جميعا تجد المثقفين وغير المثقفين .. فانت لا تستطيع أن تقول ان المحامي أكثر ثقافة من رجل البريد .. فالثقافة هنا غير مرتبطة بعملك .. بينما العكس تجده في نيويورك .. فانت تذهب الى مجموعة ما من الناس تطلق على نفسها كلمة : مثقفين بينما هم في الحقيقة لا ينتمون الى هذه الفئة اطلاقا .. والسؤال الآن : لماذا يتواجد هؤلاء ؟

مكارثي : أولا اننى أتصور ان المثقف معناه : شخص تعود أن يهتم بالأفكار .. من الممكن أن تكون مثقفا غبيا أو متوسطا أو جيدا . ولكننى أتذكر ان ابنى

جاء ذات يوم وقال لى : ماما . . ان أبى ليس
مثقفا . . انه مجرد رجل أدب . وهكذا فانك
تستطيع من خلال هذه الجملة أن تعرف الفرق بين
الاثنين .

أكثر كتابنا الروائيين وخصوصا هؤلاء المعروفين
فى الخارج مثل همنجواى وشتاينبك يعتبرون غير
مثقفين . . بل أكثر من ذلك . . انهم ضد الثقافة .
بمعنى انهم لا يمكن أن يفتصبوا عن طريق الثقافة .
المثقفون اذن هم الناس الذين يهتمون بالافكار ،
والذين يكتبون مقالات . . واحسنهم هم هؤلاء
الذين يكتبون كتباً .

المحرر : هل تستطيعين أن تصلى الى القول بأن همنجواى
لم تفتصبه الافتتار ؟

مكارثى : بالتأكيد .

المحرر : نتيجة هذا هل يمكن أن تحددى ما اذا كان
كتابنا روائيا جيدا أم رديئا ؟

مكارثى : الواقع اننى لست من المعجبات بهمنجواى منذ
سنوات مضت وعندما كنت صغيرة أحببت
روايته (الشمس تشرق) . أحببت أيضا (ودانا
للسلاح) . . ليس أكثر . .

المحرر : شهرة همنجواى هنا انه رجل وحيد يكتب عن
هؤلاء الذين يعانون من الوحدة .

مكارثي : انهم جميعا أعضاء في مجتمع سرى . . نادى .
وهو بمثابة الرئيس لهذا النادي . ولديهم جميعا
التعاليم الاولية والطقوس والاشارات الى آخره .

المحرر : الاشارات التى تدل على عذابهم ؟
مكارثي : لا . . انهم يرتدون الاشارات الحمراء التى تدل
على الشجاعة .

المحرر : الاشارات التى تدل على عذابهم ؟
مكارثي : لا . . انهم يرتدون الاشارات الحمراء التى تدل
على الشجاعة .

المحرر : وهل هذا دليل الزيف ؟
مكارثي : أظن ذلك . وعلى أى حال فان مالا أحبه في
همنجواى هو أن كتابته محدودة بطبقة خاصة . .
انى لا أعتقد أن دور الكاتب هو أن يكتب لطبقة
خاصة . . وأن يكون متعاليا على الضعفاء . .
والثقفين والنساء . كل كتب همنجواى تدور حول
هؤلاء - فقط - الذين ينتمون الى مجموعته .

المحرر : مفروض أن الناس لها حدود معينة . اليس
كذلك (. . أقصد أن أغلب الناس في كتبك عبارة
عن شخصيات من المثقفين . . اليس كذلك ؟

مكارثي : بالطبع . . كل شخص له حدود معينة وآفاق
معينة ولكن المفروض أن يحاول زيادة مساحة هذه
الحدود بقدر الامكان . (جين اوستن) لها آفاق

محددة ومع هذا فان كتبها لا يمكن أن نطلق عليها
انها متعالية .

المحرر : مشهور انك قلت يوما ان الغضب شيء ضروري
للكاتب . لماذا يعتبر الغضب ضروريا للكاتب ؟

مكارثي : اننى لا اذكر اننى قلت هذا ولكننى أعتقد ان
قدرا أو شكلا ما من الغضب يعتبر ضروريا وحسنا
بالنسبة لأى شخص . كاتباً أو غير كاتب . بالطبع
ممكن أن تكون كاتباً عظيماً دون أن يكون لديك أى
قدر من الغضب . ولكننى أعتقد ان الغضب
ضرورى فى هذه الأيام . العالم الآن شيء مخيف
ولا بد أن يكون هناك من يستطيع أن يتكلم . هناك
صمت هو فى نظرى بمثابة خيانة عامة بالنسبة لما
يحدث . فى الصحافة فى الاذاعة . . فى الاعلان . .
فى التعليم . . وببساطة يتحمل الناس كل ذلك
أو يقبلوه اننى أحب أن أرى شخصا ما يصرخ
قائلاً : فليتوقف كل هذا .

المحرر : !تعنين حقاً ان كل هذا زيف ؟ . هل التعليم
كله زيف ؟

مكارثي : لا . . ولكن يوجد الكثير والكثير فى هذا العالم .
وأى فكرة بعد استعمالها تتحول الى زيف . اذا قلت
شيئاً لأول مرة فان هذا الذى أقوله صحيح ولكن
اذا بدأت فى تكراره فان معنى ذلك افتراض وجرد
قدر من الزيف فى هذا الذى قلته .

المحرر : لكن من المؤكد ان هناك أفكارا من الضروري أن تتكرر في كل وقت .

مكارثي : نعم ، ولكن ربما بكلمات جديدة .

المحرر : اذا عدنا للحديث عن الرواية .. هل توافقين أن رجال علم النفس لم يستلهموا الكثير من الروائيين في الولايات المتحدة فقط ولكن مجموعة كبيرة من القصاصين هم أنفسهم من رجال علم النفس .. أقصد مليئة باتجاهات اجتماعية ؟

مكارثي : بودى أن أعتقد أنك محق . انه يبدو لي ان هذا بالضبط هو ما فقدته الرواية ؟

المحرر : اننى أريد أن أعطيك مثالا عن احدى أعمالك .. فلنقل مثلا روايتك : أصدقاؤك هذه الرواية - يبدو لي - انها مليئة بانتقادات اجتماعية .

مكارثي : أشكرك . اننى أتمنى أن يكون ذلك صحيحا . انه يبدو لي أن رواياتى مليئة بتشويهات وتحريفات خذ مثلا روايتى الأخيرة : الحياة اللطيفة . اننى فى هذه الرواية لم أصف ككاتب ما رأيته كشخص .

المحرر : هذه سر قوتك فى الحقيقة .

مكارثي : مهمة الكاتب فى الأساس هى أن يقول الحقيقة .
المحرر : لماذا كان نقدك المسرحى قاسيا ؟

مكارثي : لسبب واحد وهو ان الجميع كانوا ساكتين ومن المؤسف اننا عدنا ثانية الى هذا السكوت .. المسرح هذه الايام سيء جدا جدا اننى احب المسرح ولست اعتبره فنا اقل من غيره . كل الذين يكتبون عن المسرح ويتكلمون عنه لا يعطونه نفس القدر الذى يعطونه للرواية . انهم بذلك يسممون للمسرح بالانحدار .

المحرر : جون ازيورن واحد من كتاب المسرح .. وهو الوحيد الذى لم تكونى قاسية بالنسبة له .. لماذا تعطينه كل هذا التقدير ؟

مكارثي : منذ ان توفى برناردشو ، نحن الشعوب التى تتكلم الانجليزية لم نستمع الى صوت واحد له نفمة حقيقية مشحونة بالعواطف ، وبوجود ازيورن ابتدانا نسمع هذه النفمة فى المسرح . ان المسرح يهتم بالكلام .. بالحديث ويبدو لى انه لم يعد هناك من يهتم بذلك ، المسرح كلام .. حديث ويجب ان يكون هذا واضحا .. وهذا هو ما وجدته فى ازيورن .

المحرر : قلت ان كتاباته مشحونة بالعواطف .. هل العاطفة تكفى لعمل مسرحية جيدة ؟

مكارثي : لا .. ولكن اذا لم يكن لديك اى شىء فعلى الأقل يجب ان نطالب بتلك العاطفة .

المحرر : اننى اعتقد انه قد حدثت شبهة صدمة الى القراء هنا فى انجلترا انك لم تكونى فقط قاسية بالنسبة للمسرح التجارى ولكن قسوتك شملت أعمال تنيس وليامز وآرثر ميللر .

مكارثى : لست ارى كيف يمكن لآى شخص أن يصف تنيس وليامز بأنه ليس أكثر من كاتب تجارى . انه لا يقدم مسرحيات للمثقفين والطلبة الشبان أو للشباب بصفة عامة . انه يقدم مسرحا للطبقة المتوسطة . ولجمهور ما بعد الشباب . . هؤلاء الذين يجلسون على مقاعدهم وينصتون الى هذا (العك) المجرد تماما من العاطفة . يجلسون كالأبقار التى تنتظر من يحلبها . بالنسبة لى أن تنيس وليامز هو خلاصة الكاتب الروائى . آرثر ميللر حالته مختلفة . مسرحية موت بائع جوال - بالطبع - تستحق بعض الاعتبار . واذا كانت له بعض مسرحيات ناجحة فان هذه مسألة عرضية .

المحرر : هل كتبت انت نفسك مسرحية ؟

مكارثى : لا . . اننى أعرف كثيرا عن المسرح للدرجة التى تمنعنى من ممارسة الكتابة له .

المحرر : انك تكتبين بفرح عن الأشياء الحزينة . اليس كذلك انك تريدن العالم سيئا ؟

مكارتى : نعم ، ولكننى مع الأسف لى مزاج سعيد .
فى بعض الأحيان أحس أن هناك تناقضا مخيفا .
كيف يمكن أن تستمتع بالحياة وتضحك عندما
يكون تقييمك للموقف سيئا الى درجة كبيرة ؟ ..
إنك تبدأ بأن تحس بأنك منافق . كيف يمكن أن
تتصالح مع الأشياء التى لا تعرفها ؟ .. كل ما عليك
أن تفعله هو أن تقبل تناقض القوانين .

كولين ديفيز

« ولد كولن ديفيز سنة ١٩٢٧ في (وابدج) ، تعلم في مستشفى كريستي ثم درس بعد ذلك في الكلية الملكية للموسيقى . حيث تعلم العزف على (الكلارينيت) . في سنة ١٩٤٩ تزوج من المغنية ايريل كاتيلو - وفي ذلك الوقت بدأ يلفت النظر كعازف ممتاز .

بين سنة ١٩٤٩ وسنة ١٩٥٧ أصبح قائدا للاوركسترا ولكن لم يرتبط اسمه خلال تلك السنوات بفرقة معينة . حتى سنة ١٩٥٩ عندما عين قائدا مساعدا لفرقة اوركسترا اسكتلندا التابعة لـ/ال بي بي سي وهنا يقول ديفيز : « لقد تعلمت القيادة في ذلك الوقت وكانت هذه الوظيفة هي التي حولتني الى قائد معروف .. لقد ارغمتني على الا اخاف » .

فى سنة ١٩٥٩ قاد (دون جوان) فى قاعة (رويال
فستفال هول) وهى أشهر قاعة للموسيقى فى لندن .
وكانت هذه فرصة عظيمة بالنسبة له . وأطلقت عليه
المصنف : انه الأمل الواعد بالنسبة للقيادة فى بريطانيا
منذ توماس بيتشام .

ومنذ ذلك الوقت راح يقود فى أوروبا ، وفى موسكو حيث
أخذ الجمهور يصفق له خمس دقائق متواصلة بعد قيادة
فرقة الاتحاد السوفيتى السيمفونية .

يعمل حاليا مديرا موسيقيا لفرقة (سادلى ويلز) بلندن .
والحديث التالى سجل دون (موتاج) والحديث قصير الى
حد ما لأنه تم خلال فترة راحة قصيرة أثناء بروفة .

المحرر : اننى فى بعض الاحيان اعتقد انه بالرغم من ان
القائد الموسيقى يعتبر مهما اثناء البروفة فانه
ليس بهذا القدر من الاهمية اثناء الحفل نفسه ،
مارأيك فى هذا ؟

ديفبز : هذا غير صحيح . ولكننى أعتقد انه اذا كان قائد
الفرقة يؤدى عمله على احسن وجه فانه يعتبر
مركز العمل كله . الموسيقيون يراقبونه ويحاولون
ان يصرعوا كل الاقتراحات التى اثارها اثناء
البروفة . ومن هنا تبدو اهمية القائد . اذا لم
يكن هناك قائد سوف ترى تسعين موسيقيا كل
منهم يحاول ان يعرف شيئا بطريقة مختلفة .

المحرر : كيف اصبحت قائدا ؟ . . كيف يمكن لأى شخص ان يكون قائدا هنا فى هذا البلد .

ديفيد : أول شيء انه يجب عليك أن ترغب - بما يكفى ان تكون قائدا موسيقيا يجب أن تكون الموسيقى فى دمك لماذا ؟ . لعل (فرويند) ه والذى يستطيع أن يجيب على ذلك . اذا كنت ترغب فى القيادة بما يكفى . . واذا كنت لاتستطيع ان تجلس ساكنا عندما تنصت الى الموسيقى فى هذه الحالة يجب أن تجد الموسيقيين الذين يعزفون لك لكى يعبروا عما فى نفسك بالطريقة التى تريدها .

المحرر : هل وجدت الموسيقيين الذين يرضون العزف معك فى أيامك الاولى ؟

ديفيد : الواقع اننى كنت سعيد الحظ . . كانت هناك مجموعة من أصدقائى الموسيقيين وبعد الحرب كانوا جميعا نجوعى للموسيقى . لقد تعودوا ان يلتفوا مساء مرة كل اسبوع ليعزفوا شيئا ، فسألت عما اذا كان ممكنا ان أقود ؟ قالوا : نعم . ثم بعد ان قدمت اول مرة سألت : من فضلكم هل من الممكن اعادة ذلك ؟ فأجابوا : نعم ثم سألوا : لماذا لا تستمر فى التجربة ؟ . . اعتقد ان هذه كانت نقطة التحول . عندما اكتشفت ان العازفين من الممكن ان يقبلوا العزف لى فأن ذلك يبرر الاتجاه الى اتخاذ القيادة كعمل .

المحرر : في تلك الايام ، منذ أربعة عشر عاما . بالرغم من انك كنت تستطيع ان تستقدم بعض العازفين ليعزفوا لك .. هل كنت تعتبر نفسك حقيقة قائدا او موسيقيا ؟

ديفيز : لا .. لم اكن على الاطلاق . كانت توجد أشياء كثيرة لا أعرف عنها شيئا ، كان على اولي ان اعمل بجد لاتعلم كيف اتغلب على الزمن . قد يبدو ذلك غباء ، ولكن في الحقيقة لكي تستطيع ان تتغلب على اثنتي عشرة نوتة في (مازورة) واحدة دون ان تفكر فيها معناه انه يجب عليك أن تتمرّن على ذلك وقتنا طويلا . انه شيء يشبه المشي . انك في البداية تتعلم ان تمشي ببطء وانت تفكر في طريقة المشي ولكن بعد ذلك تنسى كل شيء عندما تكون قادرا على المشي .

المحرر : اتستطيع الآن ان تهزم الوقت دون أن تعي ، ومفكرا في أشياء أخرى في نفس الوقت ؟

ديفيز : نعم . اننى أفكر فيه فقط عندما يكون صعبا .
المحرر : هل كنت فعلا تعمل طول الوقت لتصل الى ذلك ؟

ديفيز : نعم في البيت كنت اجلس على مقعد وامامي النوتة وأبدأ التمرين : عن طريق الاذاعة .. عن طريق الاسطوانة .. أى شيء .

المحرر : كونك عازف على الكلارينيت فأننى اتصور انك تعرف عن آلات الاوركسترا ؟

ديفيز : اننى اعرف الكلارينيت بالطبع واعرف ايضا آلنين من الآلات الوترية خلال سنوات الدراسة ، ولكن اذا ما قررت أن تكون قائدا موسيقيا فانه أصبح واجبا عليك أن تعرف الكثير من الآلات الموسيقية التى ستعمل تحت امرتك .

المحرر : هل قراءة النوتة الموسيقية تختلف بالنسبة للقائد عن عازف الكلارينيت ؟

ديفيز : بالتأكيد . انها مسألة معقدة جدا . لعازف كلارينيت مفروض أن تتعلم قراءة الموسيقى المكتوبة للكلارينيت . ولكن كقائد موسيقى فان عليك أن تتعلم قراءة النوتة المكتوبة للنفير . . آلة الهارب . . اى آلة قديمة . وبمرور الوقت تصبح المسألة بالنسبة لك مسألة طبيعية كالكلام . . أو - مرة أخرى - كالمشى .

المحرر : أريد أن أعرف كيف يكون رد فعلك بالنسبة لنوعين مختلفين من الموسيقى فلنأخذ موزار وفاجنر كمثال . كل منهما مختلف عن الآخر تماما . هل معالجتك لموسيقى كل منهما تختلف عن الأخرى ؟

ديفيز : ليس هذا ممكنا . . انه عالم مختلف . . والرؤيا
أيضا مختلفة وبالنسبة لى . . اننى أستطيع أن
أقول أن هذه هى مشاعرى الخاصة تجاه هذه
المسائل . بالنسبة لموزار بالذات . . فى عمل عظيم
مثل الناي السجرى . . اننى أستطيع أن أصفها
بنفس الطريقة التى وصفها بها واحد من المثقفين
عندما قال : هذه القطعة تجعلك تحس ، الى درجة
كبيرة . بأنك مذنب أو مخطيء . . فى هذه القطعة
مسألة دينية .

اننا نسينا على مستواها . بالرغم من أن كل
العواطف الانسانية موجودة فى هذه القطعة ومع
هذا فما زلنا دونها تانهاوزر (اسم اوبرا وتانهوزر
هو بطل الاوبرا من موسيقى فاجنر) من ناحية
أخرى ليست على هذا المستوى بالنسبة لى . ولو
كان موقفك منها جديا فانه لا مفر من أن تسىء الى
نفسك .

المحرر : بشيء ؟ . . هل تقصد انها تدنسك ؟

ديفيز : نعم ، اذا أردت أن تستخدم هذا التعبير . انها
شئ وثنى . أو فنقل انها شئ يعيب بالنسبة
للشخص للدرجة التى يجعله يلقى بعينه الى
أسفل .

ومن ناحية أخرى انها اوبرا مثيرة لآى مايسترو
لكى يقودها لسبب واحد هو خصوصية مؤلفها

أ فاجنر) . لقد كان متأكدا من انه أعظم موسيقي
وجد في الحياة ، ولقد كتب هذه الصفحات البشعة
التي لم يكن ليجرؤ أي انسان آخر أن يكتبها .
نينا في الحقيقة أوبرا مثيرة الى حد كبير .

المحرر : ليونارد برنشتين (مؤلف وقائد موسيقى أمريكي
حديث) قال مرة ان فن القيادة في الأساس هو
فن اتخاذ قرارات لا نهاية لها . . واحدا بعد
الأخر . هل توافق على هذا الكلام ؟

ديفيد : الواقع ان هذا سليم تماما وهو ما يفعله القائد
أثناء البروفة . اذ المفروض عليك أن تتخذ
القرارات التي في صالح كل الناس الذين تتعامل
معهم ، ولكن أثناء الحفل نفسه فانك لا تتخذ أية
قرارات . . انك تعيش هذه القرارات التي
اتخذتها أثناء البروفة وتأمل ان تأتي على الصورة
التي تريدها .

اليزابيث فرنك

درست اليزابيث فرنك (الفنانة المثالة) في مدرسة جيلد فورد للفن ثم في مدرسة تشيسيلسي للفن ، حيث تقوم بالتدريس الآن ، ولدت اليزابيث فرنك سنة ١٩٣٠ وفي أواخر الخمسينات أصبحت شهرتها عالية . عرضت اليزابيث فرنك تماثيلها في هولندا وبلجيكا وألمانيا والسويس وأمريكا ، وفي بريطانيا بالطبع .

ان ما يثير القلق في (تصويرات) اليزابيث فرنك .. سواء في لوحاتها او تماثيلها هو مخلوق له عالمان ، نصفه طائر ونصفه الآخر رجل .. وموضوعها الرئيسي - كما تقول - هو الحياة باعتبارها مهددة بالموت .

وما يدهش في شخصيتها هو عدم اهتمامها اطلاقا بوضع

الجمهور أو بالشهرة الجماهيرية أو أية شهرة من أي نوع . وهي نادرا ما تتكلم عن أعمالها ، وإذا تكلمت عنها تتكلم بطريقة مباشرة دون زيف أو ادعاء . ولقد غمنا بتسجيل هذا الفيلم معها وهي تعمل في الاستديو الخاص بها . ولقد قام بهذا الحديث معها صديقها الشاعر والكاتب (لورى لي) .

لي : أليزابيث نرنك فتاة صغيرة استطاعت خلال فترة قصيرة أن تصنع من اسمها شيئا في أوروبا وأمريكا ، وهي تنحدر الى الجنسية البريطانية عن أسرات هولندية واسكتلندية وايرلندية وكندية . ولدت في (سافولك) . ولقد كانت ولوعة بالصيد في الاجازات ولعل هذا يشرح الى حد كبير اهتمامها برسم ونحت الطيور ثم يمزج الطيور بالرجال . عندما جاءت الى تشيلسي (اسم حي راق وفني في لندن) لتدريس الفن التقيت بها . . . أعطتني لوحتين من أعمالها في مقابل أن أقوم بإعطائها دروسا موسيقية على آلة الجيتار . . . وأعتقد انني الذي كسبت هذه الصفقة .

وما من مرة تقابلنا إلا وتكلمت عن الفن . اذا لم تكن تعمل فانها تحب أن تختلط بالناس الذين تعرفهم : الفنانين . . الممثلين . . الصحفيين . . . مذيعي التلفزيون انها شخصية مألوفة جدا

بظهورها في الحي ومألوفة أيضا باختفائها عن
الحي . انها تعيش في عالين واحد منهما هو هذا
العالم المرئي السهل الذي نعرفه . . وواحد
لا يعرفه الا هي وحدها . انه ذلك العالم الذي
ينتظرها باستمرار . انه مكان ابيض . . هادئ . .
انه ذلك العالم الداخلى الذى يعمل بعقلها . .
مذكرات . . تصورات . . ورق . . سلك . .
صحف قديمة . خشب انها كل الاشياء التى تحتاج
اليها لتنحت او لتنشئ تماثيلها .

فرنك : اننى لا أستطيع ان اعيش بلا مكان أعمل فيه . .
اغلق على نفسى الباب وأخلو لنفسى . اننى عادة .
وبارادة ، لا أرسم واحدا من افكارى أو أشكالى ،
من العالم الخارجى عندما أترك هذا الاستديو
فاننى أترك هذه الافكار والاشكال حيث هى . .
اننى لا أخرج لاتناول فنجانا من القهوة واتحدث
عن أعمالى . . اننى ببساطة أتركها تماما طالما اننى
تركت الاستديو . . اننى لا أحب أن أناقشها مع
أحد . ولست أحب أن أتحدث عما أعمله أو عما
يعمله الآخرون اننى أحب أن أخلق كل شيء هنا
. . فى هذا الاستديو . هذا هو المكان
الذى أعمل فيه وعلى أن أبقيه بعيدا عن كل شيء .
انه عالم حيث أبدأ فيه العمل وأدرس فيه افكارى
الأحولها الى (أشكال) ولا يوجد أى انسان هناك
الا هذه الافكار . انه شيء رائع أن أكون قادرة على

الهرب الى الاستديو الذى املكه ثم اضع افكارى
المجردة الى اشكال صلبة .. الى تماثيل .. ان لدى
طموحا ان اكون مثالة عظيمة . اننى اعتقد ان
الانسان يجب ان يكون طموحا .. اننى اريد ان
أمتلك القدرة على التأثير على الناس الذين ينظرون
الى اعمالى .. على الا يكون هذا التأثير دراميا او
ميلودراميا . اننى أنتج احسن اعمالى عندما اكون
تحت الضغط . ليس ضغطا من الخارج ولكن من
داخل نفسى ، اننى اخلق الضغوط التى احتاجها .
عندما ابدأ يجب ان يكون لدى قدر من التوتر .
اعمالى العظيمة تمت تحت ظروف فى غاية الصعوبة

الى : اليزابيث فرنك لا تخرب ، بل تبني . النحت — كما
تقول — بطيء جدا بالنسبة لها . انها يجب ان
تعمل بسرعة بينما (الفكرة) مازالت تعيش معها .
ان اية قطعة منحوتة يجب ان تمر خلال مشروعات
مرفوضة قبل ان تصل بها الى الشكل الذى
نريده .. **انها تعمل بسرعة** . تبني بسرعة
وباستمرار ، ومدركة انه لا رؤياها ولا المادة التى
تستخدمها يمكن ان تنتظر .

انها لا ترسم من الحياة ، انها ، وبارادة لا تنقل
أى شئ .. رموزها فى ذاكرتها وفى خيالها .

فرنك : فى الفن ، لا أحب الحقيقة . اننى أرى الحقيقة .
اننى أرى الحقيقة حولى بما يكفى عندما اكون

حارج الاستديو . اننى اريد أن اخلق نزواتى
وأوهامى (الشكلية) على ملاحظاتى للانس
والحيوان .

لى : بالرغم من أن اليزابيث ولدت فى الريف الا انها
اختارت أن تعيش فى لندن ، انها تحب طبيعتها
ولا تستطيع أن تعمل فى مكان آخر غيرها . ولكن
الريف . . القوة وقسوة الحياة الطبيعية تبدو
بالنسبة لها كما لو كانت جزءا من كل شئ تفعله .

فرنك : عندما كان عمري اثنى عشر عاما ، كان ذلك بعد
معركة (دنكرك) . . كان ذلك هو آخر مرة ارى
فيها أبى حتى نهاية الحرب خلال هذه السنوات
كنت أقضى اجازتى فى العاب الصيد . . الحمام . .
الأرانب : أى شئ يؤكل . فى البداية كنت أتضايق
عندما أصيب الحيوانات الصغيرة خطأ ، ولكن بعد
ذلك استطعت أن اتفادى صيد هذه الحيوانات ،
واستطعت بالتدريج أن أستمع بالصيد . اننى لم
أستمع بالقتل ، ولكنها كانت مسألة تتعلق
بأستعمالى البندقية بطريقة سليمة .

لى : فى بعض الأحيان كانت الرؤيا بالنسبة لها تصدمنى .

فرنك : فى ملاحظاتى الأولى اكتشفت ان الحياة والموت
يشكلان جانبا كبيرا من أعمالى . . العنف فى (شكل)
ميت مختلف تماما عن العنف كشئ حى . اننى

واعية تماما بالعنف الموجود في هذا العالم . لست اقصد من ذلك اننى عشت حياة عنيفة فيما عدا تلك الفترة التى كنت اصطاد فيها الحيوانات وكان رد الفعل عندى جادا .. انها لم تقلقنى فقط ولكنها اعطتنى احساسا بالحزن واليأس . اننى اتذكر - مثلا - فى نهاية الحرب اننى كنت فى غاية القلق دون ان اعرف تماما تفاصيل الرعب فى المانيا ، اننى مدركة تماما ان الرجال والحيوانات يواجهون بصراع امام الحياة وان عليهم ان يدافعوا عن انفسهم .. ليس فقط فى ميدان القتال ولكن فى الحياة كلها بصفة عامة ، ولذلك فانا احاول فى اعمالى ان اركز على التوتر الذى .. يسببه هذا الصراع . اننى معجبة بالقوة عندما تواجه بالضغط . هذا هو العنف الضرورى بالنسبة لعملى .

لى : عندما نرى تلك الاعمال « الطيور الرجال » فائنا نلاحظ ما هو شخصى فيها ومن الواضح ان اليزابيث فرنك متأثرة الى حد كبير بها .. مثلنا تماما . انهم عدوانيون ملعونون .. انهم يبدوون مثل كابوس « العمر » .. رمز الى الدوار الجماعى للانسان .

فرنك : اننى اعتقد ان كل شخص له شىء ما يخاف منه . كثيرون يخافون الموت . مخاوفى تولد لدى الأفكار للنحت . الخوف انه لا يوجد وقت كاف

بشبه تماما الاحساس بصدمة كهربائية . اننى فى وضع لأن اكون قادرة لأن احول هذا الاحساس الى « شكل » لأن ذلك هو الشيء الوحيد الذى أستطيع أن أفعله .

فى عملى يوجد دائما ما يذكر - باستمرار - بالموت : رجل طائر يسقط . طائر يصلى مع ضحية . الموت فى نظرى مهم بنفس درجة أهمية الحياة . ليست هذه الأهمية بمثابة نظرة مرضية أو سوداوية للحياة . لا اننى فقط قد تعرفت على هذا القدر من الأهمية الذى يؤكد للحياة عندى ضرورتها . ان « الاشكال » التى أعمالها مستوحاة من احساس بالاحترام للحياة المهددة دائما بالموت .

روبرت جريفز

ان تعرف ان روبرت جريفز مؤلف العديد من الكتب في التاريخ والآثار والدين والأساطير ، فان ذلك يعتبر مبررا كافيا لأن تتصور انه يمتلك مكتبة والعديد من الكتب التي لا مثيل لها . ولكن الحقيقة ليست كذلك .. فان روبرت جريفز يعمل بمجموعة قليلة من الكتب . يمتلك اساسا اهم ما انتجته الانسانية من اليونان واللاتين والانجيل والشعر . يمتلك ايضا مجموعة اخرى من دائرة المعارف والقواميس وبعض المراجع . د اننى اعتقد ان لدى الكتب الضرورية فعلا .

كتب النشر لا يحترمها .. وعن الشعر يقول :

الشعر والنقود على طرفى تقيض .

الشعر هو الذى اكسب روبرت جريفز شهرته .

سؤال : مستر جويفز .. ان لك شهرة كبيرة فى انك
عندما تكتب شيئا فانك تغطيه تغطية شاملة ..
ولكن ان تكتب كتباً فى مواضيع مختلفة .. الا تخشى
انه من الممكن ان يوجه لك اتهام بانك هاو ؟

جريفز : اننى لا اعترض على كلمة هاو اكثر مما اعترض
على كلمة غير محترف ! كل من الكلمتين تعنى انك
تحب عملك وانا احب عملى . الاختيار الذى امامى
هو ان اكتب نفس الكتاب فى كل مرة كما يفعل غيرى
وبين ان اكتب كتاباً مختلفاً عن الآخر فى كل مرة .
وهذا يجعلنى احس بالملل لاننى امل نفس الموضوع
المكرر .. وخصوصاً ان هناك دائماً موضوعات
كثيرة يمكن الكتابة عنها . ان السؤال هو ان تعمل
بجدية وان تكون مشيراً طوال الوقت . اذا فعلت
هذا فان الشخص الآخر ، أى القارئ ، لن يحس
ابداً بالملل .

سؤال : هل تستطيع ان تخبرنى كم كتاباً كتبت حتى
الآن ؟

جريفز : الواقع اننى لا اعرف الآن . آخر مرة عددتهم
كانوا ثمانين .. لابد انهم قد وصلوا الآن الى
مائة .

سؤال : انه من المستحيل الا لاحظ هذه السلال المليئة
بالاوراق فى هذه الحجرة وفى حجرات اخرى من

**هذا المنزل : هل معنى ذلك ان ماتكتبه تعينه
مرارا ؟**

جريفز : نعم . عندما تركت المدرسة تشاجرت مع الناظر ويومها قال لى ان احسن اصدقائى هو سلة الاوراق المهمة . بالطبع لقد قصد الناظر اهانتى ، ولكننى اخذت الاهاة بطريقة جدية . انا شخصا ليس لدى مانع من ان ارمى بهذه الاوراق فى القمامة لان الموقف فى اسبانيا يختلف عنه فى انجلترا (المعروف انه يعيش فى اسبانيا) هناك فى اسبانيا تستطيع ان تبيع هذه الاوراق باعتبارها (زبالة) ويساوى الرطل ثلاث بنسات . اننى رجل حريص اقتصاديا لدرجة اننى لا اكتب على وجه واحد فقط من الورق . . . واكتب على اى ورقة يمكن ان تصلح للكتابة . فانا اكتب أولا ثم اصحح بعد ذلك . . ثم اكتب بعد ذلك على الآلة الكاتبة . . وهنا تكون الصورة النهائية لما اريد ان اكتبه قد اكتملت . اننى اكره البداية دائما . . ولكننى استمتع كثيرا بالتكرار والاعادة . اعتقد ان اغلب الناس تكره ذلك . . ربما اننى شخص غريب . . لست ادرى .

سؤال : ماهو طبيعة هذا العمل الذى تكتبه الآن ؟

جريفز : فى البداية يجب ان اعرف تماما ما الذى اريده . . وبعد ان تكون الفكرة قد اكتملت فى ذهنى فار

السؤال التالي بعد ذلك هو محاولة العثور على الشكل المناسب للقارئ لان لدى نظريات مختلفة ومتنوعة عن كيفية كتابة النثر بطريقة سهلة . وبالرغم من ان البعض يحلو له ان يقول ان صدى العمل ينتهى تماما بعد السطور الاربعة الاولى الا ان هذا الصدى يعيش فترة اطول بالنسبة للقارئ بالرغم من انه قد لا يدرك ذلك ببساطة . كثير من الكتاب لا يهتمون بذلك ولكننى حساس جدا فيما يتعلق بقرائى .

سؤال : عندما تكتب كتابا تاريخية او تراجم وما الى ذلك فاننى اتصور انك تحتاج الى مكتبة كبيرة . واحد من الاشياء التى ادهشتنى انك لاتملك الا مجموعة من الكتب القليلة . . . ولاتوجد فى هذه الانحاء مكتبة كبيرة يمكن ان تستعين بها .

جريفز : عندما تكتب رواية تاريخية فانك لاتحتاج فى الحقيقة الى كتب كثيرة . انك تحتاج الى الاصل التاريخى سواء كان من اللغة اللاتينية او اليونانية . غير ذلك ليس ضروريا لان التفاصيل كافية بأن تفرقك . وانا هنا لدى التاريخ . . . ومجموعة كبيرة من القواميس وبعض الكتب التى احتاج لان اعود اليها اذا ما كان ذلك ضروريا ، وبعد ذلك يكون من السهل ان اعيش فى تلك الفترة التاريخية التى اكتب عنها واطل اعيش فيها طوال تلك الفترة التى

اكتب فيها الرواية . فمثلا عندما كنت اكتب كتابا
اسمه **Sergeant Lamb** ، وكان بطلا يحارب
ضد الامريكيين خلال حرب الاستقلال .. وقتها
قالت لى زوجتى : لقد اعددت أنت المائدة لثلاثة
أشخاص .. وكان مفروضا أن تعد المائدة لى
ولزوجتى فقط ولكننى كنت افكر طول الوقت فى .

وعندما كنت اكتب (كلودياس) كان مفروضا أن
اكتب عن معركة حاربها فى (كولشستر) مع الملوك
البريطانيين المحليين ولم تكن لدى معلومات كافية
من المصادر التى لدى .. ولذلك كان على أن اخترع
واخترعت .. لقد كتبت عن المعركة كلها بالاسلوب
الذى تصورت أنه من الضرورى أن يكون قد حدث
بذلك الشكل .

سؤال : عندما يكون الامر امر كتب مثل (كلودياس) أو
كتب تدور حول الكلاسيكيات .. هل تظن أن
حياتك بجانب البحر الابيض (يعيش فى أسبانيا)
تساعدك على الانتاج بطريقة اوقع ؟

جريفز : بالطبع ، لان البحر الابيض لايتغير من هذا المكان
الى فلسطين . بالطبع توجد اختلافات بسيطة فى
طرق الحياة ولذلك فانت لاتحتاج الى خيال كثير
لتعود الى الماضى . لقد اكتشفت أن وجودى هنا
يساعدنى كثيرا على كتابة هذه الكتب لاننى ارى

امامى جدورا قوية تعتبر شاهدا على أن هذا الذى اكتبه ليس مجرد قصص . اننى أحب أن يكون عندى عملة قوية أو قطعة من تمثال أو شيء من هذا القبيل . اننى المس هذه الاشياء وأعتقد اننى استخرج شيئا منها بطريقة عجيبة . وللحقيقة فان هذه الجزيرة (مايورك) كانت فى وقت ما جزيرة تابعة للرومان . انها كلها جزيرة رومانية .

سؤال : هل تحس ان وجودك هنا يجعلك تحس بأنك شبه معزول ؟

جريفز : بالعكس . اننى احس بأننى ، بوجودى هنا ، كما لو كنت فى وسط العالم وأحس أن باقى العالم بالنسبة لى هو بمثابة شيء خارجى . وفى بعض الاحيان اقوم بغزو للحضارة بأن اقضى بضعة أسابيع فى انجلترا أو أمريكا ، وبالرغم من أنهم فى أمريكا يعاملوننى على مستوى (السجادة الحمراء) أى كرؤساء الدول أى باحترام عظيم) الا اننى افضل العيش هنا . هنا لا توجد أية ضغوط على الإطلاق . هنا الناس طيبون . لقد عشت هنا طوال الثلاثين عاما .

سؤال : اذا تكلمنا عن كتابة الشعر باعتباره المناقض للشعر ..

جريفز : (مقاطعا) صعب جدا بالطبع . الشعر يتطلب

وحدة تامة . اننى أستطيع ان اكتب نثرا فى اى مكان أنواجد فيه . الشيء الوحيد الذى لأحبه هو تداخل اى نغمة مع (الريتم) الذى تدور قراراتى حوله . ولكنك فى الشعر تتعرض لدراسة عميقة . وإذا قوطعت فان هذه مسألة مميتة تماما كما 'و اضطررت الى الاستيقاظ فى نفس اللحظة التى تكون قد اغمضت فيها عينيك بعد يوم متعب .

سؤال : كم (تسويده) تكتبها من أجل قصيدة ؟

جريفز : المسألة تختلف من قصيدة الى أخرى . عادة سبع أو ثمانى (تسويدهات) وفى مرة ما . اقتضى الامر ٣٥ (تسويده) . وفى العادة عندما اصل الى التسويده الرابعة أو الخامسة فاننى اكتب القصيدة على الآلة الكاتبة وهنا تبدو لى القصيدة مختلفة عن شكلها وهى مكتوبة باليد . . وهكذا فاننى أبدا النظر اليها بطريقة موضوعية . وبالطبع يأتى الوقت الذى يجب أن اترك فيه القصيدة ، ربما يوما أو أكثر ولكن عقلى يظل يفكر فيها بطريقة لا ارادية الى أن اكتشف شيئا كنت قد افترضته . ان المسألة تستغرق وقتا طويلا لى اقرر ما اذا كانت القصيدة تنشر أم لا .

سؤال : بالرغم من انك تعيش فى (بايورك) منذ سنوات طويلة فانك لم تكتب الا شعرا قليلا عن هذه الجزيرة .

جريفز : اننى اعتقد ان انجلترا مازالت هى الارض التى
توحى الى بالشعر . احيانا اكتب عن شجرة
زيتون او غير ذلك من هذه الجزيرة . ولكن مازالت
انجلترا هى مشيرتى .

سؤال : هل ترى نفسك ككاتب يكتب الروايات والمقالات
وغيرها ويكتب الشعر أيضا ، ام انك تعتبر نفسك
- اصلا - شاعرا ؟

جريفز : فى الاصل : شاعر . . لقد اتخذت قرارى منذ
ان كان عمري خمسة عشر عاما ان ذلك سوف
يكون عملى ولقد سلكت الى ذلك كل الطرق ماعدا
الفترة التى قضيتها فى الجيش . عندما تركت
الجيش بعد الحرب العالمية الاولى قررت انه من
المستحيل ان التحق باى وظيفة ولم يحدث مايجعلنى
اغير هذا القرار . ولكن بعد ذلك يتبقى سؤال هو
اننى يجب ان أعيش وانا رجل مسئول عن اسرتين
واربعة اولاد ومفروض ان يحصلوا على قدر ممتاز من
التعليم ومعنى ذلك انه كان يجب ان احصل على
مصدر للرزق بطريقة ما . ولقد اكتشفت ان كتابة
الروايات وغيرها وسيلة مناسبة ولكننى كنت حريصا
على ان ابتعد عن السياسة والكتب والنادى . اننى
غير منضم الى اى تنظيم لاننى احس ان الشاعر
يجب ان يظل مستقلا تماما لكى يكون قادرا على ان
يعمل بطريقته الخاصة .

سؤال : معنى ذلك أنك كشاعر فأنت ملتزم تماما بشيء ما ؟

جريفز : اننى ملتزم تماما بالشعر ولو سألتنى اى شعر أعنى فأننى سوف أعطيك مليون اجابة ، ولكن ما أفكر فيه هو الحقيقة الشعرية وهي الشيء الوحيد الذى أحاول الحصول عليه .. وهي شيء بعيد عن الحقيقة التاريخية والحقيقة العلمية أو اى حقيقة عقلية . انها حقيقة فوق اى حقيقة عقلية .

سؤال : هل هى متميزة عن الحقيقة الدينية ؟

جريفز : الواقع أنك يجب أن تختار عندما تتكلم عن الحقيقة الدينية .. اننى أعتقد أن الحقيقة الشعرية تقترب من الدين فى صورته الطبيعية .

سؤال : كثير من الشعر الغامض موجود هذه الايام ولكن أشعارك تبدو لى فى غاية الوضوح . ومع هذا فقد قلت مرة أن شعرك ليس للجمهور .

جريفز : لقد كتب من أجل الشعر نفسه ، والجمهور كما أراه يشبه شكلا صغيرا تضعه على رسم هندسى ليبين لك مقياس الرسم . وانت لايمكن أن تتعامل مع مثل هذا الشكل .

سؤال : .. هل معنى ذلك - اذن - أنك تحدث نفسك؟

جريفز : لا . . اننى اتصور اننى اعمل قطعة صغيرة من
السحر . اننى اضع خاتما حول تجربة حتى تبقى ،
واى شخص منسجوح له ان يكتشف هذا الذى
عملته اذا استطاع ان يفهم الشعر .

سؤال : كثير من اشعارك تبدو لى - بالرغم من انها
كتبت فى مكان جميل كهذا - تبدو لى انها مثيرة
للمتاعب . هل هذا صحيح ؟

جريفز : نعم . الشعر فى رأى يجب ان يكون مثيرا
للمتاعب . .

كاتينا باكسينو

بعد ان ترى مدام كاتينا باكسينو فى واحدة من مسرحيات اليونان الكلاسيكية فانك لا يمكن ان تتسى صوتها ابدا .
وليس عجيبا انها عندما كانت صغيرة تدربت فى جنيف وبرلين وفيئاتكون مغنية اوبرا . ولكنها كانت تريد دائما ان تكون ممثلة . ولقد مرت عشر سنوات ومرت حفلات كثيرة ناجحة قبل ان تقبل اسرتها الحقيقة وهى انه من الممكن ان تكون هناك ممثلة وان تتمتع بالاحترام .
ومنذ ذلك الوقت اكتسبت كاتينا باكسينو شهرتها كأعظم ممثلات هذا العصر . ولعل دورها فى فيلم همنجواى لمن تدق الأجراس هو الذى جذب اليها انظار الناس ، وهناك افلام أخرى مثل « العم سيلاس » ..
الحداد يليق باليكترا ..

ولقد رآها الشعب البريطاني في دور جيرترود في مسرحية
هاملت • ومدام الفنج في مسرحية ابسن ، الأشباح ،
وقدمت الى تليفزيون ال بي بي سي مسرحية لوركا :
عرس الدم بجانب مسرحيات أخرى •

ولكن وبلا شك فان عملها هي وزوجها في المسرح القومي
اليوناني •• هذا العمل هو الوحيد القريب الى قلبها •
ففي هذا المسرح حاولت هي وزوجها تخلص المسرح
اليوناني من الأفكار الأكلانية ومن الرومانسية الفرنسية •
على ان يركز على مسرحيات التاريخ بوجهة نظر جديدة
•• مع استخدام الكورس كمصدر تكامل للمسرحية ومع
ترجمة النصوص الى اللغة الحديثة •

وقد لعب هذا الدور زوجها ، العبقري ، الكسيس مينوتس
•• مسئول الاخراج الاول •• والممثل الاول وفي اعادة
ميلاد المسرح اليوناني في هذه لعبت كاتينا باكسينو
ادوارها الخالدة : جوكستا - هكيوبا - ميديا • الكترا -
اجافا •

وكان لابد ان يتم تصوير هذا الفيلم واجراء هذا الحديث
في اثينا نفسها وفي قلب المسرح القومي •

المحرر: ماهو في نظرك ، ونظر زوجك ، الدور الذي يجب
ان تقوموا به للمسرح القومي اليوناني ؟

باكسينو : ان نخلق تقاليد •

المحرر : ألم تكن هناك تقاليد ؟

باكسينو : لاتنس اننا كنا تحت حكم الاتراك مدة اربعمائة سنة وهورنا فقط خلال حياتنا هذه . وهكذا فلم تكن تمتلك شيئا .. فقد كان دورنا في البداية ان ننظر الى بلدنا لنحررها .. وبعد ذلك : المسرح ، والآن أصبحت الدولة مسئولة عن المسرح ومعنى هذا اننا نستطيع الآن أن نحقق ما كنا نحلم به .

المحرر : استعادة الدراما اليونانية القديمة ؟

باكسينو : لا ، ليس استعادتها . لاننا لانقدم عروضاً أكاديمية كما يفعلون في الجامعات .. عروضاً مملة بالطبع . نعم نحن نريد استعادتها بطريقة عصرية .. نقرّبها من الناس .. نجعلها مفهومة للجميع .. وهذا معناه ألا نتكلم والاقنعة فوق وجوهنا كما كانوا يفعلون في القديم .. لماذا نحاول استعادة اشياء قد ماتت فعلاً . ثم هناك اللغة اليونانية القديمة التي لم يعد يفهمها أحد .. ولا حتى الطلبة .. يفهمها فقط أساتذة الجامعة .. ولكنك لاتقدم عروضاً مسرحية لاساتذة الجامعة وحدهم . ولذلك يتعين البحث عن شكل آخر .

المحرر : شكل آخر يتمشي مع الظروف المعاصرة ؟

باكسينو : ليس تماماً .. اذ من المفروض دائماً أن يكون «الاصل» موجوداً ، البعض يحاول الآن أن يلبس الشخصيات القديمة ملابس حديثة ويدخلها

البارات ليشربوا الويسكى على أساس أن هذا هو
التجديد .. وهذا خطأ .. ولا يهمنى أن أقوم بمثل
هذا العمل .. أن مانفعله هو أن نحافظ على
الشكل القديم .. الشكل الكلاسيكى .. ولكن
بوسائل حديثة .. وما قصدته بكلمة وسائل حديثة
هو أن استخدم النغمات المألوفة .. مثلاً خطوات
الرقص على سبيل المثال .

أن أحاول أيضاً أن أجِد طريقاً لاستخدام
الكورس استخداماً آخر وهذا شيء في غاية الصعوبة .
الكورس هو التعبير عن الدراما أنه ينقد الدراما ..
ماسبق أن تم وما يمكن أن يتم بعد ذلك .. واحد
منهم يكمل الآخر .. إذا فصلت أى منهما عن
الآخر .. فمعنى ذلك .. لاشيء . في أيام أخيلوس
كان عدد أفراد الكورس خمسة عشر .. خمسة
عشر وليس أربعة عشر أو ستة عشر .. ولكننا
نحاول الآن استخدام عشرين إلى ثلاثين فرداً ..
يتحدثون في وقت واحد .. ويتحدثون أيضاً كأفراد
.. مع استخدام الرقص الحركى .. كل وسائل
التعبير .. واكتشفنا أن هذا كله كان في صالح
العمل الدرامى .

المحرر : كيف يؤثر ذلك فيك باعتبارك ممثلة ؟ عندما
ينحصر دور الكورس في أن يعكس ما حدث فعلاً ..

هل تجددين كمثلة . ان ذلك يمزق التوافق
في العمل الدرامي ؟

باكسينو : بالعكس .. انها تساعد وتغنيه .

المحرر : كيف ؟

باكسينو : لا أستطيع ان اشرح لك بالضبط . انها تعطيني
احساسا بالبهجة كل ما عرفه هو اننى احتاج ان
يستمر الكورس بدونى اعتبر اننى قد انتهيت .
عندما يتدخل الكورس ويشرح الموقف .. يشرح
غيرة وعاطفة ميديا .. على سبيل المثال .. فان
ذلك يعتبر عاملا مساعدا للدراما ومساعد لميديا
نفسها .

بالطبع لا توجد الآن مسرحيات أكثر حداثة
الكلاسيكيات القديمة هي أكثر المسرحيات التي يمكن
ان تمثلها - حداثة .

أوديب نفسه جاسوس يحاول ان يجد قاتلا ثم
يكتشف انه هو نفسه القاتل لدرجة انه يعاقب
نفسه دون ان يدري انه يفعل ذلك . وهكذا لن تكون
قاتلا وجاسوسا في نفس الوقت .. هل يوجد
تكامل أكثر من ذلك ؟

المحرر : الى اى درجة نجحت في جعل المسرح الكلاسيكى
كجزء من التقاليد المعاشة في اليونان الحديثة ؟

باكسينو : اعتقد اننا نجحنا مائة في المائة ، وسوف اخبرك لماذا ، لان جمهورنا ليس محدودا بل من كل انحاء اليونان .. بجانب ذلك هناك السسيياح من المان وانجليز وامركان . هناك ايضا الناس البسطاء .. الفلاحون . لاتنس اننا في الصيف نمثل ايام الاحاد امام جمهور يصل تعداده الى عشرين الفا من الناس العاديين .. وهم يفهمون كل ما نعمله .. وهذا هو ما يجعلنا نحس بالفخر ، اننا استطعنا ان نلمس قلوبهم

المحرر : هذا الجمهور هل يحضر ليرى اعمال سوفوكليس ام ليرى باكسينو .. انت شخصا ؟

باكسينو : لا . ليروا سوفوكليس .. بالطبع الآن يحضرون ليروا باكسينو . في البداية لم يكن يعرفونني ولكنهم كانوا يعرفون ان باكسينو تمثل في مسرحيات سوفوكليس اذا استطعت ان تلمس قلوبهم فقد حققت السعادة .. هذا هو بالضبط ما وصلت اليه .

المحرر : هل هذه الادوار صعبة في التمثيل ؟

باكسينو : صعبة جدا وتحتاج الى ممثل مقتدر . لقد حاولت .. حتى الادوار الصعبة .. حتى المستحيلة مثل (جوكستا) . انه دور صغير ولكنه صعب الى درجة الاستحالة عندما تعلم انها ام

أوديب وانها عاشرت ابنها وأصبح لديها أولاد منه .. انها لم تعد تعرف كيف تقبل هذا الجنون . انها تجربة في غاية الضخامة . قلبها لم يعد يحتمل ذلك الموقف . في اللحظة التي تعرف فيها أن هذا هو حدث .. ماذا تفعل ؟ تنتحر . لقد حاولت أن تقول شيئا .. ولكن كان ذلك مستحيلا ، كل ما استطاعت أن تقوله : «لا تسألني مرة أخرى .. لقد انتهيت .. انتهيت» ثم ذهبت بعيدا لتشتق نفسها . ولكن الممثلة التي تؤدي هذا الدور يجب أن تكون قادرة على أن تعطيك الاحساس بأنها قد ماتت من قبل ، انها ماتت منذ تلك اللحظة التي عرفت فيها ما حدث . وهذا هو وجه الصعوبة انى ارتعش في كل مرة أمثل دور جوكستا لان المشكلة انه لا يوجد صراخ .. لا يوجد انفجار .. لا يوجد أى تعبير . ان سوفوكليس لا يساعدك أبدا . لاشيء الا مجرد الشعور .. وفي كل مرة أحاول أن أجده طريقا جديدا للتعبير . في بعض الأحيان أستطيع وفي أحيان أخرى يبدو أن الجمهور ليس مهتما بما يكنى .

المحرر : في المسارح المكشوفة التي تتحدثين عنها هل يمكن أن تقولى ان عروضك فيها ثابتة .. أى غير متقلبة ؟

باكسينو : لا يوجد عرض يتمتع بالثبات على الإطلاق .

لا في هذا المسرح او في غيره لاننى امتلك مايمكن ان اسميه العين الثالثة التى تلاحقنى وتتدخل وتقول كان هذا حظا ياعزيزتى .. كان مفروضا ان تصرخى قبل تلك اللحظة ... او بعدها .. وتقول ايضا : لا لا لا .. اعتقد ان الغرض كان حسنا ولكننى اعتقد انه من الممكن ان يكون احسن من ذلك .

المحرر : كما لو كنت تريد ان تقولى انك تراقبين نفسك اثناء التمثيل .

باكسينو : تماما ، وفى كل وقت بالرغم اننى اثناء التمثيل اغوص تماما فى الشخصية لدرجة اننى اعتبر نفسى اننى فقدت تماما .. فانا لم اعد مدام باكسينو ولكننى اصبحت الشخصية نفسها . وبالرغم من

هذا فالعين الثالثة موجودة لتراقبنى وتساعدنى فى ان اتجنب اخطائى .

المحرر : هل تجد ان طريقة التمثيل فى السينما وفى التليفزيون تتشابه مع التمثيل فى المسرح (

باكسينو : انك تستطيع ان تمثل دائما .. مرة يكون التمثيل جيدا .. ومرة لا يكون كذلك ، ولكن الانفعال مختلف تماما . عندما تمثل للمسرح فهناك نوع من الابهار لايمكن ان تجده امام الكاميرا لانه

في المسرح توجد حرب ... حرب مستمرة بينك
وبين الجمهور .. فالجمهور يجلس لينصت اليك
.. انك تلاحظه وتكلم نفسك : الآن .. يجب ان
تكون ثابتا .. لا ليس بعد .. سوف اسيطر عليه
... نعم .. الآن نستطيع ان نتنفس هذه الحرب
موجودة باستمرار . ويجب عليك ان تكسبها .

امام الكاميرا لا يوجد شيء من ذلك .. لا يوجد
ذاك ايضا امام ذلك الوحش الصغير ، الميكروفون ،
اننى حتى ارتعش الآن عندما اتحدث معك امام ذلك
الوحش الصغير : الميكروفون .

چيان كارلو مينوتى

سبوليتو مدينة تبعد ٨٠ ميلا عن شمال روما (ايطاليا) وفي هذه المدينة الصغيرة اقام جيان كارلو مينوتى اول مهرجان موسيقى سنة ١٩٥٨ تحت عنوان : عالمان في سبوليتو . وفي هذا المهرجان لم تعزف مقطوعة واحدة لذلك الفنان الايطالى . . ذلك الفنان الموسيقى الذى قضى نصف حياته فى امريكا .

كمؤلف موسيقى قالوا انه تقليدى ومع هذا فقد كان اول مؤلف موسيقى يكتب الاوبرا للراديو وللنسينما وللتلفزيون .

كتب جيان كارلو مينوتى عشر اوبرات منها : زائرو الليل - الوسط - قديس بليكار متزيت .

المحرر : أريد أن أعرف لماذا لم تعزف لك نوتة موسيقية واحدة في مهرجان سبوليتو ؟

مينوتى : لسببين ، أولهما أننى لم أعن أبدا أن تكون سبوليتو هى مكان لتخليد مينوتى ثانيهما أن هذا المهرجان يعتمد ماليا على الاعانات . بالطبع . تدفع لنا الحكومة الايطالية بعض المال ، ولكن هذا المال لا يغطى أكثر من ربع مصاريف المهرجان وباقى ما نحتاج اليه يأتى لنا فى شكل تبرعات ، ولذلك فمن الواجب على - وأنا مؤسس هذا المهرجان - أن أضع (فيتو) على أعمالى . ولا بد أيضا أن أصرح أن هذا المهرجان لم يكن فكرتى وحدى .. بل لقد اجتمعنا نحن .. مجموعة من الموسيقيين والفنانين . شغلتنا هذه الفكرة لمدة طويلة ثم قررنا بعد ذلك أن نحاول .. وهكذا بدأنا المهرجان فى هذه المدينة .

المحرر : ماذا كانت بالضبط تلك الفكرة التى شغلتك أنت وأصدقائك فى ذلك الوقت ؟

مينوتى : كانت فكرة المهرجان ببساطة هى إقامة جزيرة فى مكان ما من هذا العالم .. جزيرة صغيرة تكرس لروح الانسان .. مكان يستطيع فيه أن يحتج على انتصاعد التجارى فى المستوى العالمى للفن .

المحرر : هذا عنوان كبير جدا يامسيو مينوتى ؟

مينوتى : انه حقا كذلك ، ومع هذا فانى اشعر اننى
حققت بعض النجاح ، اننى اعتقد ان الفنانين
يحضرون الى سبوليتو ليس من اجل الكسب - لاننى
تقريبا لا ادفع لهم شيئا - ولا يحضرون ايضا من
اجل المجد لان بعض حفلاتنا لا يذكر النقاد عنها
شيئا فى الصحف . انهم ببساطة يحضرون الينا
فقط ، من اجل الاحساس بالحرية فى التعبير عن
انفسهم بالطريقة التى يختارونها ، اننى لا اضع
قيودا ما على عروضنا . . اننى ادعو الفنانين لهذا
المهرجان لى يفعلوا بالضبط ما يريدون هذه نقطة
هامة وهى فى الوقت نفسه تعكس افكارنا المثالية اننى
احس ان الفنان اليوم ، قد احاط نفسه بجمهور
مزيف ، وهو هذا الجمهور الذى يسمى نفسه :
عشاق الموسيقى والنقد . هذا الجمهور الذى
يستمد آراءه وقيمه الفنية من النشر . . هذا
الجمهور يعزل الفنان عن المجتمع ولذلك فقد حاولنا
فى سبوليتو ان نحيط الفنانين هناك بجمهور
سبوليتو نفسها . . انهم يعيشون معهم . ويعملون
معهم . وليس ذلك لان المهرجان قيد جلب المال
للمدينة ولكن لان المهرجان اعاد الحياة للمدينة .
كذلك فقد اردنا ان نعطي مثالا لكل المدن الإيطالية
التي بدأت تدمر تدريجيا بذلك المرض الذى
يسمونه : المعاصرة . فى الحقيقة ان لدى احساسا
وكثيرون من الايطاليين لديهم نفس الاحساس ،

انه خلال خمسين عاما سوف تتحول ايطاليا الى بحر من الاسمنت .. وبدلا من شمسنا القديمة .. سوف تكون هناك شمس اخرى هي أضواء النيون، على الأقل في نيبوليتو حاربنا ضد ذلك .

المحرر : لقد أطلقتم على المهرجان : «عالمان في مهرجان»
مينوتى : نعم . نحن نعتقد أن البذرة الصغيرة التى زرعناها لم تكن تعنى ان تكون بذرة ايطالية فقط . لقد أردنا أن يكون للمهرجان طعم عالمي . وطالما أننى أعيش جانبا من حياتى فى أمريكا فقد رأيت أنه من المنطقى أن نبدا بمناقشة بين الشبان الأمريكيين والشبان الاوربيين . وفى الواقع لقد نظم المهرجان اساسا للشباب ولا يوجد وسطهم من كبار السن مثلى لا رشادهم الا القليل ..

المحرر : والآن عندما نتكلم عن موسيقاك أيهما يأتى فى المحل الأول بالنسبة للاوبرا ، الموسيقى ام الرواية نفسها ؟

مينوتى : ان هذا السؤال يشبه السؤال بالنسبة للمياه: أيهما يأتى فى المحل الأول :الهيدروجين أم الاوكسجين؟ ان الاوبرا الكاملة هى التى يحدث فيها تزاوج بين العنصرين . وبالرغم من انهما (الموسيقى والرواية) يتبلوران تقريبا فى نفس الوقت فأننى أعتقد ان الموسيقى تعتبر بالنسبة لهذا التزاوج بمثابة الرجل والنص بمثابة المرأة ..

المحرر : في اوبرا : زائرو الليل مثلا بدأت بالنص ثم بعد ذلك بدا دور الرجل اقصد الموسيقى .

مينوتى : هذا صحيح . . هنا النص اصطاد الموسيقى .

المحرر : هل معنى ذلك ان الموسيقى غيرت في النص ؟

مينوتى : بالطبع . اننى لم استطع ابدا ان انهى النص كله قبل الموسيقى . اننى اكتب النص قليلا ثم اكتب بعض الموسيقى ثم بطريقة ما توحى لى الموسيقى بالنظر التالى .

المحرر : لقد قلت مرة ان بك رغبة لان تكلم (الجمهور) عن طريق الموسيقى التى تكتبها ؟

مينوتى : الجمهور المثالى .

المحرر : الجمهور المثالى . . الا تظن ان جميع الموسيقيين يفعلون نفس الشيء ؟

مينوتى : انهم يقولون ذلك لانفسهم وكثيرا ماتسمع المؤلفين الشبان يقولون انهم طالما احسوا بالارتياح تجاه اعمالهم لان ذلك فى الحقيقة هو مايتطلعون اليه ، اى ارضاء انفسهم فنيا دون النظر الى اعتبار آخر

المحرر : معنى ذلك انك لاتكتب لنفسك ابدا ؟

مينوتى : لا . اننى لا اتصور ان اكون مستمعا لنفسى ابدا . تماما كما لاحب ان ارى نفسى فى مرآة . كذلك لست ارى نفسى فى مرآة كذلك لست ارى

أى بدر فى أن يعبر الإنسان فنيا عن نفسه
ويكون مفهوما من القلة . اننى أعتقد أن واجب
الفنان هو أن يعمل جهدا كبيرا لأن يكون
مفهوما للناس بقدر الامكان . ولست أقصد من ذلك
أن واجب المؤلف أو الفنان هو أن يقوم بعمل
تنازلات لئى يصل الى جمهوره ، ولكننى لأظن أن
الجمهور كله على درجة واحدة من الذكاء .. ولذلك
فإن واجب الفنان هو أن يعمل مجهودا ليصل الى
الجميع .

المحرر : ألم يصبك الخوف مرة من فكرة أن الاوبرا -
وهى مجهودك الفنى الرئيسى لم تعد هى أسلوب
العصر)

مينوتى : لا . اننى أعتقد أن الاوبرا هى أكثر الاشكال
الفنية قربا من المسرح .. بل أغناها .

المحرر : اذا نظرت الى العالم اليوم فاننا نلاحظ أنه يوجد
فقط اثنين من مؤلفى الاوبرا . أنت وبنجامين
بريتين (بريطانى) .

مينوتى : هذا الكلام ليس عدلا ، فقبل كل شيء اننى
لست مقتنعا بأننى ومستر بريتين قد استطعنا أن
نحل مشاكل الاوبرا الحديثة .. وهناك كثيرون
يؤلفون للاوبرا .

المحرر : أكثر هؤلاء كتبوا عملا واحدا أو اثنين .

مينوتى : هذا صحيح ولكن اذا كانت بعض الاوبرات
المعاصرة قد فشلت فان سبب ذلك ليس الاوبرا
نفسها كشكل فنى ولكن السبب يكمن فينا نحن
الموسيقين .

المحرر : حسن .. ماهو الخطأ ايها الموسيقيون ؟

مينوتى : اننى اعتقد انه توجد خصائص معينة فى موسيقى
الاوبرالية وهى خصائص رئيسية ولازمة ،
والمشكلة ان الموسيقيين الجدد لم يشقوا انفسهم
بهذه الخصائص انه من الضرورى ان تكون
موسيقى الاوبرا ذات رد فعل بالنسبة للمستمع ،
ويجب ان تحدث هذا التأثير هنا وهناك وبطريقة
مباشرة وسريعة .. لابد لهذه الموسيقى ان تهزم
المستمع قبل ان يسارع بمفادرة المسرح هربا منها ،
موزار فهم هذا جيدا ولاشك انه سيكون مفيدا جدا
اجراء دراسة للاختلافات بين سيمفونيات موزار
وموسيقاه للحجرة وموسيقاه للمسرح .. الشئ
الآخر ان موسيقى الاوبرا يجب ان تكون لها قوة
الحضور .. قوة خلق المنظر الطبيعى .. قوة
التعبير عما نراه على الورق فى مواقف درامية
مسرحية تجعلها مقنعة للمستمع .

المحرر : قل لى هل تجد نفسك بموضوعات معينة ؟

مينوتى : لا . بالطبع . كثير من الناس يظنون ذلك ،
ولكننى على سبيل المثال . امتلك طبيعة درامية .

اننى احب المسرح واعلم اننى قد اتهمت كثيرا باننى اعطى للدراما فى اعمالى نصيبا اكبر . . والمسألة ان كبار مؤلفى الدراما امثال شكسبير واليونانيين ام يكونوا محدودى الرؤية بالنسبة لمسرحهم الآن نحن محدودين ، ولكننى احب الالوان الصارخة فى المسرح .

المحرر : لقد كتبت اوبرا للراديو وللسينما وللتليفزيون . . وللحق انك منفرد فى هذا المجال هل لهذا علاقة بما قلته فى بداية هذا الحديث عن ضرورة ان تكون الاعمال الفنية واضحة ومفهومة للجمهور ؟

مينوتى : لا . لقد كان ذلك بالنسبة لى بمثابة حب استطلاع فى تجربة حقل جديد ، ان الفيلم والتليفزيون هى مجرد اشكال مألوفة مسرحيا ، ولذلك فانه من الضرورى اكتشافها . وفى الحقيقة اشمئز منها (الفيلم والتليفزيون) . اننى اكره كل شئ يتدخل فيه الآلة . . حتى الآلة الكاتبة اكرهها ولذلك - ايضا - فاننى لا امتلك ساعة . . ولا قلم حبر .

المحرر : قل لى هل تجد نفسك بموضوعات معينة ؟ هل يساعدك المهرجان باعتبارك مؤلف موسيقى ؟

مينوتى : لا ، ولكن يساعدنى كإنسان . الفن فعل من افعال الحب . . وليس فعلا من افعال الجنس . .

أو حب النفس . ولذلك فأننى أحس بحساجتى
الشديدة فى أن أخاطب الناس بالموسيقى التى
أولفها يجب على الفنان اليوم أن يدرك انه من الممكن
أن يشارك الغير فى تجربته ، لأن الفن ليس تجربة
متفردة ، أن عالمنا هذا عالم صغير .. انسانى ..
وفى داخل هذا العالم فأننى أعيش .. أقاسى ..
لى أحزائى ولى أقرابى .

بول تورتيلىيه

بول تورتيلىيه واحد من ثلاثة او اربعة من اشهر واعظم عازفى التشيللو فى العالم • يعيش فى باريس ، وان تدخل الى منزله معناه انك تدخل منزلا سكانه مجموعة متنوعة ومتعددة من آلات التشيللو •

ولقد كانت امه صاحبة الفضل الاول فى اتجاهه • • فقد (قررت) ان ابنها تسكن الموسيقى روحه ولا بد ان يتعلم ويعزف ليحبر عن نفسه ، وقد كان • أصبح واحدا من اعظم عازفى التشيللو العالمين • • زوجته هى الأخرى عازفة تشيللو •

ومؤخرا بدا تورتيلىيه يؤلف الموسيقى ويقود العازفين •

ولقد صور له هذا الفيلم فى باريس • • فى منزله وفى الكونسرفتوار • • وقد أجرى الحديث معه الناقد الموسيقى المعروف جون اميس •

أهيس : الا ترى انه من المؤسف حقا ألا يوجد في هذا الموسم الا اربع او خمس حفلات موسيقية للتشيللو ؟

تورتيلبيه : ان الموسم حقا ليس حافلا ولكنه ليس محدودا كما تظن ولا بد أن أقول لك ان هذا الذي تقوله فيه اهانة لعازف التشيللو ، المعروف انه يجيد على الاقل ثمانية أعمال موسيقية كبيرة للتشيللو . ومن الأعمال الحديثة توجد ثلاثة فقط . ويبدو لي ان مؤلفي الموسيقى قد أعطونا خير ما عندهم عندما كتبوا للتشيللو .. مثل برامز .. او ديفور جاك ، ثم ان التشيللو آلة نبيلة .. آلة جميلة ، انك لاتتعب أبدا من عزفها .. انه جميل جدا ان تستخرج انغامها .. انها تمنلك صونا متكاملا ومشبعاً : صونا فنيا مثل الصوت الانساني .

أهيس : لقد لاحظت ان الزاوية التي تعزف منها على التشيللو تختلف عن الزاوية التي يستعملها عازفو التشيللو الآخرين ؟

تورتيلبيه : نعم وذلك بسبب الريشة (الريشة التي يعزف بها على الاوتار) التي اخترعتها . لقد ظننت بعد ذلك انه من المستحسن أن يرفع التشيللو قليلا ليتجنب تأثير الرطوبة أو البلال الذي ينتج من احتكاك الآلة بالركبة . ثم انني لاحظت ايضا تأثير

ذلك على بعض النغمات . . وهكذا فقد رأيت أن
هذه الزاوية أحسن من غيرها . . ثم انها
صحية .

اميس : لانه لم يعد ضروريا أن تنحنى كثيرا الى
الامام ؟

تورتيلبيه : انها تريح ظهرك وهذه مسألة مهمة جدا . .
كثيرون جدا من عازفي التشيللو يتألمون من اوجاع
الظهر .

اميس : عازف التشيللو الآخر الذى رأيت يتخذ نفس
الزاوية التى تعزف منها وهو روستروبوفتش (لعله
أعظم عازفي التشيللو فى العالم ، وهو من الاتحاد
السوفيتى)

تورتيلبيه : نعم . لقد كان أول من اختارها . اننى
سعيد . . سعيد جدا لان روستروبوفتش قد
اقتبس منى شيئا .

اميس : هل ستخدم ريشة مثل ريشتك أيضا ؟

تورتيلبيه : نعم . لقد رآها ومباشرة قرر أن يستعملها .
انه جرىء كما ترى .

اميس : ولكن الا يغير ذلك من اسلوبك أبدا ؟

تورتيلبيه : نعم . انه لم يكن خائفا أبدا . . روستروبوفتش
لقد كان مفروضا أن يعزف فى اليوم الثانى ولم
يهتم بأنه سوف يقوم بتغيير عاداته وكل شيء

(الزاوية التي يعرف منها والريشة) . لقد قالت له
زوجتي : يجب أن تجترس لانك ستعزف غدا في
كوبنهاجن وفي اتخاذك لهذا الوضع الجديد فان
شيئا ما في العزف قد يتغير .. ان موضع يدك
سوف يضايقك .. فأجاب : «ان ذلك لايعنيني»
اننى سعيد جدا ان اعزف انه لم يترك ريشتى بعد
ذلك أبدا ..

أميس : ماالذى جعلك تختار آلة التشيللو ؟

تورتيلبيه : اننى لم اخترها ، أمى هى التى اختارتها لى .
عندما يكون عمرك ستة اعوام فانت لاتختار شيئا
.. انك لاتعرف بعد ماالذى تريده . لقد اختارت
امى واننى اعتقد أنه فى أغلب الاحوال ، بالنسبة
لجميع الفنانين ، يتم الامر بنفس الطريقة ، انه
الاب أو الام .. واحد منهما أو كليهما هو الذى
يقرر .. يجب أن تعرف انه قبل ولادتى قررت أن
يكون أول اولادها عازف تشيللو . كانت أمى تحب
التشيللو حبا شديدا .

أميس : ولكنك ذهبت الى المدرسة كأي طفل ؟

تورتيلبيه : نعم لقد ذهبت الى المدرسة ولكن حتى
الثامنة ، لقد تركت المدرسة مبكرا جدا . انه من
المستحيل أن تستمر فى المدرسة اذا كان قد تقرر
لك أن تكون «عازف منفرد» .. يجب أن تتمرن

منذ الصفر .. ساعات وساعات باستمرار ..
ولا يمكن أن تستمر في المدرسة وتؤدي الواجبات
المدرسية ثم تتدرب في نفس الوقت على آلة .
عندما يبلغ عمرك الثامنة أو التاسعة أو العاشرة
يجب أن تتدرب يوميا أربع ساعات على الأقل .

أميس : هل معنى ذلك أنك لم تتعلم بالمعنى الصحيح ؟
تورتيلييه : (ضاحكا) لقد ذهبت الى المدرسة من الرابعة
حتى الثامنة . بعد ذلك كانت هناك دروس
خصوصية .. وهكذا فقد تعلمت الاشياء الرئيسية
التي يجب أن أعرفها .. ان اتكلم بطريقة سليمة
.. ان أكتب بطريقة سليمة .. ان أعرف الجغرافيا
والكن ليس ضروريا ان أعرف ..

أميس : كيف يعمل الصنبور ؟

تورتيلييه : يجب ان تكون هناك (بكالوريا) خاصة
للفنانين .

أميس : ألم يكن ذلك في غير صالحك مستقبلا ؟ .. أقصد
قبل أن تصبح تورتيلييه الذي نعرفه ؟

تورتيلييه : كان الجميع خائفين من أن ذلك قد يكون في
غير صالحى ، ولكن لعل ذلك كان في صالحى ، لأنك
لا تعد ما تعرفه وبعد ذلك عندما تستقبل الحياة فانك
تحس بضرورة أن تركز على شيء ما .. وتعمل

بحماس من أجله .. تقبرا أكثر .. تسافر ..
وتتذكر ماتعلمته .. أكثر بكثير مما إذا كنت
صغيرا .

أميس : أولادك .. هل يحصلون هم أيضا على تعليم
خاص ؟

تورتيلبيه : بالضبط نفس الشيء . اننى أعتقد أن أمى
على حق اننى فى الأصل من أسرة بسيطة جدا
ولكن كان عليها أن تخمن ما الذى تفعله بابنها الذى
اعتقدت أنه موهوب .. وأنا أعتقد أن طريق أولادى
يجب أن يكون نفس الطريق (ابنته عازفة بيانو
وابنه عازف كمان) . انهما لا يذهبان الى المدرسة ،
أنهما يدرسان بالمراسلة ولكنهما فى المنزل طول
اليوم .. وهذا شيء رائع جدا .. وأحيانا شيء
صعب جدا .

أميس : ولكن ألا يسبب لك ذلك بعض المتاعب مع
السلطات أقصد هل مسموح لك ألا ترسل أولادك
الى المدرسة هنا فى فرنسا ؟

تورتيلبيه : انا لا أريد أن أعرف شيئا عن السلطات ، اننى
رجل صغير حر .. واعتقد أن الانسان لابد أن
يجرب حظه .. يجب أيضا أن يخاطر من أجل
شيء .

أميس : ولكن هل تظن أن ابنك وابنتك كل منهما سيكون
(عازف منفرد) بالنسبة للآلة التي يعزف عليها ؟

توربيليه : بالطبع . أحيانا عندما يأتى الى أحد التلاميذ
فانى أقول للاب : أعتقد انه يستطيع العزف على
التشيللو ، وعندئذ يجيب الاب : نعم ولكن لنفرض
انه لم ينجح ؟ هذا السؤال لا يجب أن يخطر ببال
أى رجل . يجب أن تكون لديك الثقة . . يجب أن
تخاطر . . يجب أن تعرف كيف تعيش كما يقول
فائرى : فى خطر . والا لأصنحت الحياة شيئا
عاديا وأصبح العمل شيئا عاديا .

أميس : ولكن هل هى أمك التى قررت أنك لابد أن تكون
عازف تشيللو منفرد ، وليس عازف تشيللو فى
أوركسترا ؟

توربيليه : نعم فقد كانت طموحة جدا . .

أميس : ولكن الفرد لا يمكن أن يكون عازف تشيللو منفردا
فى يوم وليلة ، فى حالتك هل وصلت الى هذا
الوضع وأنت صغير جدا ؟

توربيليه : لا . . أنك محتاج فى الوقت نفسه ، لبعض
الحظ . . ولقد كان على أن أنتظر حتى أبلغ الثلاثين
. . الخامسة والثلاثين من أجل هذا الحظ .

أميس : وحتى ذلك الوقت كنت مجرد عازف فى
أوركسترا ؟

تورتيلبيه : في موسيقى الحجرة وفي الاوركسترا ، ولكنني
اعتقد انك يجب ان تساعد الحظ . اذا جلست
في مكانك او انتظرت فانه لن ياتي اليك . وفي حالتني
جاء الحظ عندما عزفت الى سير توماس بيشام
(فائد اوركسترا) .

اميس : ما الذي عزفته ؟

تورتيلبيه : لقد عزفت شيئا من مؤلفاتي ثم شيئا من
دون كيشوت لستراوس .

اميس : عندما دخلت عليك هنا في حجرتك كنت تعزف
قطعة من تأليف ديفورجك كيف استطعت ان
تحتفظ لهذه القطعة بجديتها بالرغم من انك لا بد
قد عزفتها من قبل مئات بل آلاف المرات ؟

تورتيلبيه : انك تستطيع ان تسأل نفس السؤال الى ممثل
"كوميدي" يلعب نفس الدور مئات المرات . انني
اعتقد ان مايجب ان يفعله المرء هو ان يحب الموسيقى
والعمل . . ان يحب الموسيقى بلا حدود
وباستمرار . ولعله من العوامل المساعدة ايضا
ان تكون انت نفسك مؤلفا موسيقيا لانك في هذه
اللحظة ستكون في مركز الكاتب الذي يمثل مايكتب
مرة ومرات ولكن ستكون في مركز الكاتب الذي
يعيد كتابة ماكتب . . اعادة الخلق . . اعادة
الاكتشاف في كل مرة . .

أميس : هل كانت هناك لحظات أحسست فيها أن
انتأليف الموسيقى أكثر أهمية من العزف ؟

تورتيلييه : ان هذا يحدث تدريجيا .. الى أن ألفت
سيمفونية . وعندما كتبتها أحسست بالثقة في
نفسى . وأنت لاتستطيع أن تحس بهذه الثقة إلا
إذا أكملت عملا مثل سيمفونية .

أميس : بالاضافة الى التأليف مارأيك فى القيادة
الموسيقية ؟

تورتيلييه : لقد اكتشفت انها شيء رائع ، لان لديك
مساحة عريضة تستطيع فيها أن تعبر عن مشاعرك
وأن تكون هناك رابطة انسانية بينك وبين العازفين
بدلا من الرابطة التى بينك انت وحدك والآلة التى
تعزف عليها .

أميس : قل لى شيئا عن تشييد الامم المتحدة .. مالى
جعلك تكتب تلك الموسيقى ؟

تورتيلييه : الضباب ؟

أميس : الضباب ؟

تورتيلييه : كنت فى طائرة وكانت هناك لحظة نهاية عندما
كان الضباب يحجب كل شيء .. ولم أدر ما الذى
يمكن أن يحدث فى تلك اللحظة . لقد كان المنظر
جميلا لدرجة انى فكرت : لو اننى خرجت من هذا

الضباب فلا بد أن أعمل شيئاً . لابد أن أفعل شيئاً
قبل أن أموت . لقد كان قسماً .

أميس : ماهى الفكرة وراء هذا النشيد ؟

تورتيلبيه : لقد فكرت أن السلام العالمى لابد أن يكون
مشكلة كل انسان . . مسئولية كل انسان . .
وليس مسئولية الناس الكبار فقط أو الحكام .
ومادام هو مسئولية كل فرد فانه مسئوليتى أنا
ايضا ومادمت أنا سعيد الحظ بكونى موسيقياً
- باعتبار أن الموسيقى لها من القوة على إزالة
الحواجز - اذن فانها يمكن أن تساعد على توحيد
الناس . . وعلى سبيل المثال عندما يكون هناك
الفان من الناس فى قاعة يستمعون الى سيمفونية
جميلة ثم عندما يصفقون فانهم فى تلك اللحظة
ليسوا الفين من الناس . . ولكنهم شخص واحد
. . من هنا بدأت افكر فى عمل موسيقى للعالم كله .
فكرت فى الكلمات والموسيقى . . وبينما كتبت
سيمفونيتى فى أربعة شهور فاننى كتبت تلك القطعة
الموسيقية التى لا يستغرق عزفها أكثر من دقيقتين
فى سنتين .

وكان اسم تلك المقطوعة : العالم الكبير . . أو
الرواية الكبرى .

جورج تشابمان

-
- ♦ ولد جورج تشابمان - فنان تشكيل - سنة ١٩٠٨ .
 - ♦ كانت سنة ١٩٦٠ هي سنة التحول له عندما اقيم له في ذلك العام معرض لأعماله في لندن . كان عمره في ذلك الوقت ٥٨ عاما وكان المعرض نفسه صغيرا ولكن اهميته تعود الى انه اتخذ موضوعا واحدا ليغير عنه بالريضة . وكان هذا الموضوع هو : الحياة الصناعية في جنوب ويلز . ولقد كان استقبال أعماله في هذا المعرض استقبالا حافلا . وقالوا عنه انه يختلف عن أعمال غيره في النعمة والموضوع ومختلف بالتالي عن كل أعماله السابقة ولقد كان هذا المعرض بداية لعارض أخرى ولثلاث من المطبوعات والصور .

وهذا الموضوع كله يدور حول ذلك المعرض الذى كان نقطة تحول بالنسبة له منذ خمسة عشر عاما .. انها قصة رجل وجر الحرية لأن يرسم ما يريد فى اللحظة التى قرر أن يتوقف فيها عن أن يرسم . انه هنا يقص الحكاية بنفسه .

عندما حضرت أول مرة الى (ابيريتون) - حيث كان يعيش - كان عمري ٤٧ عاما ، وكنت وقتها أعانى من يأس تام بسبب عملى فقد أحسست أننى طوال خمسة وثلاثين عاما لم أفعل شيئا إلا أن أقلد أعمال فنانيين آخرين .. وعاجز تماما عن أن أجده شيئا أريد أن أقوله بطريقتى الخاصة . مثلا اننى معجب بالفنان التشكلى العالمى (ديجا) .. لوحاته رائعة ، بعد ذلك يوجد (سيكيرت) .. لقد أحببت احساسه بالضوء .. احساسه باللون .. واهتمامه بالناس العاديين الفنان «روته» اعطانى الاحساس بالعاطفة نحو الناس . وغير هؤلاء يوجد كثيرون . كان هناك سيزان وكونستابل . لقد ظلمت ارسى بعيدا مثل كل هؤلاء .. ومتأثرا بكل هؤلاء .. ولست أدري لماذا ليست هذه شجاعة .. انه شيء كالجنون يدفعك الى أن تستمر . احساسى بأن شيئا ما ، عظيم . سوف تصل اليه .

وبعد هذه الفترة الطويلة التى تأثرت بها بفنانين رسامين آخرين لفترة طويلة ، قررت فى النهاية أنه من

الصعب أن أصل إلى شيء ويجب على أن أترك تماما فكرة أن أكون فنانا تشكليا . وقررت أن أعمل فلاحا ، ولكنني بالرغم من هذا كنت أقوم بعمل بعض اللوحات ربما كانت هذه اللوحات التي رسمتها في هذه الفترة كانت أحسن أعمالى ، على أى حال لقد قررت أن أرسل واحدة منها إلى معرض في (كارديف) في الطريق تعمدت أن أتجنب منطقة المناجم لأننى أكره المناطق الصناعية لاحتاسى بأن زملائي من أهل بلدى يستغلون هناك استغلالا بشعا . سلمت اللوحة لمعرض مدينة (كارديف) وقضيت فى تلك المدينة وقتا طويلا اتسكع فى شوارعها ثم اكتشفت فى النهاية لكى أعود يجب أن أقطع طريقا مختصرا لكى أصل فى الميعاد . . ولكى أقطع هذا الطريق المختصر كان معناه أن أسير تماما وسط الوادى الذى تقع فيه المناجم .

عندما وصلت إلى الوادى أصبت بصدمة بالغة لقد كانوا لا يشبهون شيئا رأيته من قبل فى حياتى قط . وبينما كنت أخترق الوادى بدأت أكتشف أننى هنا أستطيع أن أجد المادة التى ربما تصنع منى فنانا ، رساما ، فى النهاية ، لقد كان المكان مشيرا بإمكانياته كموضوع . . وكنت أحس بالتوتر لدرجة أننى أدركت أننى أستطيع أن أرسم عشرين أو ثلاثين أو أربعين لوحة فى اليوم الواحد عندما أعود إلى بيتى .

وببطء ، وخلال السنتين أو الثلاث سنوات التالية عادت الثقة إلى . . وفى يوم ما . من العام الماضى ، كنت

أعمل في إحدى اللوحات وفجأة تحققت أن هذا الذى أفعلاه هو بالضبط ماكنت أرسمه منذ خمسة وثلاثين عاما . . غارقا تماما فى الألوان دون أى احساس بأى معوق نفسى . والآن فأننى أحس بالسعادة عندما أدرك أننى أستطيع بكل بساطة أن أقضى ليلة بطولها ، حتى أصبح ، أعمل فى لوحة ، أحبها ، ولكن بالنسبة لى ، الرسم ليس الا مجرد نقاط . . منها أصنع لوحاتى . وفى ذلك اليوم البعيد عدت من الوادى ومعنى نقط (يقصد موضوعات) لعشرين أو ثلاثين لوحة وبدأت أحبس نفسى فى الاستديو ، وأعمل .

والآن عندما أقوم بعمل (اسكتش) ما فأننى آخذ أدواتى وأذهب الى الوادى . . وأرسم . وكل ماأفعلاه بعد ذلك هو أن أضع اللمسات الأخيرة فى الاستديو . . ولكن المعين الذى استلهم منه كل شئ هو : ذلك الوادى .

عندما بدأت أعمل فى وادى المناجم فإن أول شئ صادفنى وأردت أن أرسمه كان : سوء الاستعمال القديم لعمال المناجم كذلك الاحساس الرومانتيكى الذى تحسه عندما ترى المبانى شيئا آخر سوف يدهشك أن تسمعه هو الاحساس بالانتماء الى المقابر . . هناك فى الوادى . . هناك مقبرة تقع تماما بجانب محطة السكة الحديد حيث تمر القطارات هناك طوال الوقت . وفى الداخل قليلا

توجد كنيسة ، المنظر كله يبدو لى رومانتيكيا . . ثم انه
فى الوقت نفسه يعطى احساسا دراميا .

فى رحلتى الاولى الى الوادى كانت الدنيا تمطر ،
كنت سعيد الحظ جدا لاننى بعد ذلك عندما بدأت اقوم
بزيارات دورية الى نفس المكان وجدت أن كل هذا الذى
رأيتة فى أول مرة يعتمد تماما على المطر وعلى السحب
الداكنة . وفى أول مرة ظهرت الشمس لم أستطع أن أرى
شيئا واحدا يمكن أن أرسمه وأحسست ساعيتها
بالضياع . لقد أحسست أن ذلك الموضوع العظيم الذى
كنت قد اكتشفته . . كان يموت فى داخلى ويومها
اكتشفت ، والى الآن ، اننى يجب أن انتظر المطر وعندئذ
فاننى أستطيع أن أرى أشياء يمكن أن أرسمها حيث
تتجه عيناي .

وفى ذلك الوقت عندما بدأت لاحظ الناس فى
القرية وهم يسرون فى الشوارع ، وهم يتسوقون أو
يشربون الشاي فى المقاهى . . فى ذلك الوقت كنت أقرا
روايات ولیم فولكنر ووجدت انه يعالج موضوعات محلية
أمريكية وبدأت وقتها أفكر فيما اذا كنت أستطيع أن
أفعل شيئا مشابها أن أرسم شيئا مرثيا كالرواية عن هذا
الوادى مركزا تماما على حياة هؤلاء الناس الذين يعيشون
هناك وعلى عملهم ، كانت المادة التى أمامى خصبة . .
مائة وخمسون كنيسة . . ثلاثة وتسعون بارا . .
اثنان وخمسون دورة مياه رجالي . . وتسع للنساء . .

سنون ألفا ومائة يعيشون في هذا المكان .. ستة آلاف يعملون بفئوسهم وسط القئران وسواد الشحم ، الفتيات الجميلات .. العربات .. أجهزة التليفزيون .. الى آخر مظاهر الحياة في قرية من هذا النوع .

بالطبع ان رسم مثل هذه الموضوعات تعتبر (موضة) قديمة ، وخطيرة بالنسبة لمستقبل فنان انجليزى يعيش في عصر عجيب في فنونه .. ولكن برغم هذا فقد كان امامى موضوع وهدف وكثير جدا من الفنانين القدامى العظماء فعلوا مثل هذا الذى اريد ان افعله .. وماداموا قد فعلوا ذلك فأننى انا الآخر استطيع ان احاول وبالطبع وبذلك الفكرة الجديدة في ان احكى حكاية فان اى شكل تجريدى سوف لا يكون له محل . ومع هذا فان لوحاتى كانت تجريدية .

أننى لا اتوقع ان كل فرد يشعر ان هذه الوديان .. نهايته ، بموته .. بمعنى انه لم يعد هناك ما يقال بالاسلوب وديان جميلة ، ولكننى اتفق مع كونسـتابل (فنان تشكلى انجليزى معروف) ان الوقت والجو يجعلان كل شىء جميلا ... فهناك نوع من الدفء يحيط كل شىء .

اننى اظن ان الرسم التجريدى قد وصل الآن الى نهايته ، بموته .. بمعنى انه لم يعد هناك ما يقال بالاسلوب التجريدى واعتقد ان اللحظة الانسانية في العمل الفنى - اللوحة - سوف تجعل منه شيئا عظيما ، حتى

بيداسو ، في وقت ما ، أراد أن يحكى حكاية وذلك في لوحته (جورنيكا) .

اتخذ رسمت بعض الاشخاص ولكننى لامتلك سنوديو هناك في قلب الوادى ولذلك فانى لاأستطيع ان ادعو أى شخص ليكون (موديلا) وهذا مايجعلنى غير سعيد تماما بالنتيجة ، ولذلك فقد وصلت الى نتيجة وهى ان اقوم بعمل (موديلات) من الطين للاشخاص الذين اريد ان اضعهم في لوحاتى .

اما عن موضوعاتى فليس هناك أى تعليق من الناحية الاجتماعية يهمنى ان القى عليه الضوء في لوحاتى ، من ناحية ، فان عمال المناجم يستطيعون ان يرعوا مصالحهم والعطف شىء غير ضرورى . ومن ناحية أخرى فان عملى كفنان هو ان ارى الاشياء كما هى . . . واذا كان هناك ضمان بأن ماأعمله له قيمة فان (التعليق الاجتماعى) . اذا كان ضروريا . سوف يكون ظاهرا من تلقاء نفسه اى بدون أدنى تعمد .

واخيرا في بعض الاحيان يسألنى البعض : متى تقلق هذا الموضوع وتفكر في موضوعات أخرى ؟

هذا السؤال يثيرنى لاننى أشعر أنه مازالت هناك مادة لم تستخدم في هذا الموضوع الذى مازلت أعالجه . . . مادة يمكن أن تستمر طول العمر . . . وأنا مازلت في البداية .

روجر بلانشون

روجر بلانشون رجل مسرح فرنسي مشهور
وتعود شهرته الى المسرح البريختي الذي
انشأه واسسه في مدينة ليون .. وفي هذا
الحديث الذي يدور عن العلاقة بين جنون
الصورة السينمائية وتأثيرها بالابعاد والصور
المسرحية .

● يبدو أن اخراجك المسرحي قد تأثر
واستفاد الى حد كبير من رؤيتك الكثيرة
للافلام لدرجة انه يقال انك تبحث عن اعادة
خلق لغة مسرحية جديدة مستلهمة من

الصور الفيليمية . هل للسينما الامريكية تأثير عليك في هذا المجال ؟

— منذ البداية لابد من الاعتراف بأننى احب
الكوميديات الموسيقية . وذلك بجانب افلام بستر كيتون
Buster-Keaton وافلام لوريل وهاردى واخوان
ماركس ، وفي الواقع فان اول عروضنا في مدينة ليون كانت
بمثابة استكشافات غير كاملة لكوميديات موسيقية حيث
الحركات الرئيسية تعتبر اكثر أهمية من الكلمات ومن
الرقص وطبعاً كانت هناك تلك المشاكل المعروفة : الممثلون
لا يستطيعون الرقص .. المغنون لا يستطيعون التمثيل
.. الراقصون لا يستطيعون الغناء .. الى آخره .. ومن
هنا كان تأثرى بالسينما والموقف كما اراه كالاتى :
المسرح والسينما كل منهما يعتبر : شئ من العقلانية
بالإضافة الى النص ، ويتعين الا ينفصل الاثنان عن
بعضهما البعض .

● هل تستطيع ان تعطينى بعض الامثلة للاتجاهات السيمائية والتقنيكية التى استخدمتها في المسرح ؟

— أستطيع ان اقول لك الخط العام في هذا المجال
وهو يتركز في أن تجمع عدة مناظر في ديكور واحد لتعطى
المسرح خفة وسرعة حركة الكاميرا لتخلق التأثير الذى
يعطيه الفانوس السحري والبانوراما . ولكن لا يعتبر هذا

تقليدًا للسينما . بالطبع في البداية مثل هذا العمل يضايق المتفرج ولكن بالتدريج يتعود عليه ، عالم السينما يفهم جيدًا هذه اللغة ولكن عالم المسرح يرفضها .

● لقد قلت من قبل أنك معجب بإيليا كازان كمخرج سينمائي . لماذا ؟

— رجال السينما لم يتحققوا بعد من الاختلاف الكبير بين المسرح والسينما ، وهو المبالغة المطلوبة للمسرح بسبب المسافة القائمة بين الممثل والمخرج ، المسرح يطلب إذن — حساسية متكررة ، في السينما تستطيع أن تصفع شخصًا وفي الحال تستطيع أن تسجل رد الفعل ، والممثل قد لا يستطيع بعد ذلك أن يكرر هذا التعبير الذي استطاع من قبل أن يأسره . وكثير من مخرجي السينما يكتفون بانتزاع رد الفعل العابر هذا . . الذي غالبًا ما يكون أفضل بالنسبة للممثل . والمدهش بالنسبة لذلك المخرج الذي أحبه : إيليا كازان أنه يطلب إحساسًا سيكولوجيًا مستمرًا من الممثل . بالطبع أن طريقته أو هذا الذي يطلبه يصبح مثيرًا للغضب والسخط وخصوصًا عندما تكون هذه الإحساسات السيكلوجية غير موجودة .

● ما زلت في استخدام ممثلين غير محترفين ؟

— أنا ضد رأي بريسون Bresson
مخرج سينمائي فرنسي الذي يسير في هذا الاتجاه .

اعتقد ان ذلك شيء لا قيمة له عندما تختار الممثلين من الشارع وأعتقد أيضا أن هذه مشكلة سيكلوجية أكثر منها مشكلة جمالية بالطبع انه بهذا الاختيار يستطيع ان يحصل على تأثيرات غير عادية ولكن يجب عليه ان يعمل مع هؤلاء الممثلين بشكل مستمر . . وعموما فمخرجوا السينما - كقاعدة - لا يهتمون كثيرا بالممثلين لانهم لا يعيشون معهم. بينما مخرجوا المسرح ينفقون ثمانينه عشرة ساعة في اليوم مع الممثلين . وليس هذا مصادفة ان يكون اكبر مخرجى السينما مثل Welles Caker وكازان قد جاءوا اصلا من المسرح .

● كيف يمكن ان تُحدد نوع العلاقة بين الممثل والمخرج ؟

— المخرج يستطيع بالضبط أن يعبر عن الشخصية، والممثل عادة لا يستطيع . المخرج يستطيع أن يتبنى موقفا تهكميا تجاه الشخصية . . لانه يعتبر نفسه غير كاف لان يملأ الفراغ الموجود في الشخصية . أما الممثل فانه يعتقد دائما انه اكبر من الشخصية . غير هذا فان المخرج لديه احساس بالقراءة والامتزاج نحو الممثل الى الدرجة التى يراه فيها انه بمثابة صورة له .

● يبدو أنك شديد الاهتمام بالخيال في اخراجك . اليس كذلك ؟

— الافلام الامريكية واليابانية استطاعت أن تلفت نظري الى اهمية ذلك . السينما والمسرح بالنسبة لي شيء واحد ، الخلفية مهمة بالنسبة لكليهما ، العالم الذي يحيط بالبطل هو المعادل والموازن له .

● ما رأيك في الموجة الجديدة ؟

— الموجة الجديدة تركز اهتمامها على العلاقة بين الرجل والمرأة وحدهما أقصد الزوجين . . تركز على خلاصة لمشكلة تافهة . اننى أحب العام الماضى فى مارينباد ولكننى اعتقد أن رينيه المخرج الفرنسى المعروف قد أخطأ عندما أظهر الزوج . المسألة فى نظرى تشبه الكوميديا الموسيقية . بريتون وجماعة السيراليين كانوا أشد ذكاء لانهم تركوا الزوج بعيدا فى فيلم مثل ليلة السبت وصباح الاحد استطاع المخرج أن يعالج مشكلة العامل عامة دون أن يهمل الحالة النفسية للبطل ، ولكن من وجهة نظر اخراجية بحتة لابد أن أقول ان مارينباد والمغامرة يعتبران فيلمين عظيمين . ومع هذا فأننى افضل عالما ملتزما بالمعنى ، بالفن ، بالعقد . .

● يبدو لى أن المسرح والسينما فى رأيك تضع كل منهما فى اعتبارها عنصرين رئيسيين : نوعا ما من الاخلاق والاخلاق . كيف يمكن أن تصنف الاخراج ؟

- الاخراج السينمائي والاخراج المسرحي اختلطا ببعضهما البعض الى حد كبير ان تخرج المسرحية .. معنى ذلك ان تضع حدودا معينة يجب على الممثل الا يتخطاها اذا اراد الممثل ان يتقدم الى الامام ليسرق العرض فانى ادعه يفعل ذلك ، واعوض ذلك عن طريق وسائل أخرى اضعها في الخلف لكن يفهم الممثل ان تقديمه الى الامام لن يضعه تحت بؤرة الضوء . اننى اعمل قليلا حول منضدة البروفات على العكس من اسلوب نسانسلافسكى ، في البداية احاول ان افرض على الممثلين صورة مرئية للمسرحية وعندئذ اطلب منهم ان يستخرجوا ما في نفوسهم على المستوى السيكلوجي في السينما احاول ان افعل نفس الشيء . اننى اتنقل من الارتجال الى الارتجال وهذا مشابه تماما للاخراج المسرحي محاولا الوصول الى ذقة واحكام تام ، وحدة ونهاية واضحة .

الاجراج الجيد ، على الاقل بالنسبة لى : يقفز به جنون الضنور . انه ان تأخذ الكلمات المكتوبة في المسرحية او في السيناريو ثم تخلق صوراً كثيرة حولها حتى تختفى الكلمات في النهاية . الاخراج يجب ان يهدف الى الاقتراب من الصورة المثالية التى تذوب فيها المسرحية او السيناريو . وبعد ذلك يتركز العمل فى محاولة تنظيم واختيار بالنسبة لتلك الصور المجنونة لتجاوز تلك الكلمات . ربما كان ذلك الكلام اشد صدقا بالنسبة للسينما . افلام كثيرة عظيمة لم تكتسب هذه

الصفة لان هناك افكارا عظيمة وراءها ولكن بسبب تلك
الصور الجماعية التي اتكلم عنها . بمعنى آخر الاخراج
يعنى ضبط فيضان الصور . ان مادة الاخراج يجب أن
تشير الى التجارب الشعورية في الطفولة . . الى الصور
.. الى الشذى الحلو أن تخرج .. معنى ذلك ان
تسترجع هذه المشاعر . . ان تجعلها تطفو على السطح ،
وبالضبط ، اننى أضع دائما ذكريات طفولتى فى عملية
الاخراج لمدة خمسة عشر عاما كنت أنكر هذا العالم ،
ولكن هذا العالم أخذ يسيطر على خلال السنوات الثلاث
الماضية وعلى أن أظهرها عندما أخرج مسرحية او
فيلما .

فيتو باندولفى

يصح ان نسال اولاً : من هو فيتو باندولفى ؟
والاجابة : المدير الفنى لأحد المسارح الحديثة
فى روما باسم Teatro Stabile مؤلف
ايضا ، واستاذ فى مجال تاريخ المسرح •
اخرج مسرحيات وافلاما كثيرة معروفة •

ولذلك كان طبيعيا ان يكون الحوار الذى
اجراه معه ارنست كاليئباخ ، يدور حول
السينما والمسرح •

سؤال : هل تفضل الاخراج للمسرح أم للسينما ؟
اجابة : اننى أفضل كثيرا ان اخرج للسينما . الاخراج

المسرحى مؤلم الى حد كبير بالنسبة لى . . وأشد صعوبة من الاخراج السينمائى . فى المسرح يحتاج المخرج لثمانى ساعات متواصلة فى اليوم فى «البروفات» ، فى السينما الامر مختلف كثيرا : يستطيع المخرج أن يعمل لمدة ربع ساعة فقط ثم يكمل الجزء الباقي .

سؤال : ماهى الاسباب التى جعلتك تتحول الى الاخراج السينمائى لافلام ليست سيكلوجية ؟

اجابة : اننى احب الافلام التسجيلية . لقد كانت بالنسبة لى فرصة لان اتجه نحو المسرح . التى افضل الافلام القريبة جدا من الحياة . . الافلام التى تكشف عن عناصر أخرى مجهولة فى الحياة . على سبيل المثال لقد اخرجت فيلما كانت كل شخصياته من الفلاحين .

سؤال : اى فيلم هذا ؟

اجابة : كان فيلما يدور حول مشكلة الارض فى ايطاليا . فى ايطاليا يشكل الفلاحون مايقرب من ثلث عدد السكان . والتحول الصناعى . نتجت منه مأسا درامية وهكذا كان عنوان الفيلم *Gli Uomini*

سؤال : كيف بدأت العمل فى الفيلم ؟ . . هل اخذت الفكرة الى أحد المنتجين أم كان الامر كله مجرد صدفة ؟

أجابة : مجرد صدفة . في ايطاليا الصدفة هي التي تصنع الافلام . لي صديق . شاعر ، عاش حياة قاسية اثناء طفولته . فكر في انتاج فيلم عن متاعب الطفولة .. طفولته .. وفي نفس الوقت يربط هذه المتاعب بالتراجيديا الاجتماعية التي حدثت سنة ١٩٢٩ ، سألتني عما اذا كنت أستطيع أن اعالج هذا الموضوع .. ولأنني عانيت مثل ذلك الصديق ، لقد دخلت التجربة .. وأخرجت الفيلم دون الاستعانة بأي ممثل محترف .

سؤال : ما الذي يكسبه او يخسره مخرج الفيلم عندما يستخدم ممثلين غير محترفين «بيير باولو بازوليني» المخرج والشاعر الايطالي المشهور الذي قتل في الشهر الماضي» على سبيل المثال لا يستخدم ممثلين محترفين بحجة أن لديهم أفكارا خاصة تتعارض مع أفكار المخرج .

أجابة : الموضوع هو الذي يحكم الموقف . ولقد نجح بازوليني عندما أخرج «الانجيل» بدون ممثلين محترفين ، ولكن عندما يدور موضوع الفيلم عن عمال أو فلاحين ، على سبيل المثال ، فإنه من الضعيف على الممثل المحترف أن ينزع من نفسه عاداته البرجوازية .

سؤال : كيف تختار ممثلك غير المحترفين ؟ .. هل تختارهم هكذا من الشارع ثم تبدأ معهم بروفاتك ؟

اجابة : نعم . احيانا . وفي هذه الحالة فلا بد ان يكون الموضوع المختار لهؤلاء قريبا جدا منهم واقوم بعد ذلك بشرح الواقع التاريخى للرواية . . وبطبيعة الحال فاننى اواجه ببعض الصعوبات الا انها قليلة، فيما عدا حالة طفل واحد كان عمره ثمانى سنوات وهنا كان على ان اختار له طريقة خاصة . . مثلا لكى اجعله يصرخ . كان لابد ان اصفعه مرتين . . واذا اردته ان يتسم فان شخصا ما يجب ان يقف وراء الكاميرا، ويقوم بحركات تسباعد على اضحاكه . .

سؤال : البعض يقول ان الافلام الامريكية الكوميدية اكتسبت الكثير من «الكوميديا الفنية الايطالية» . . اننى شخصا اشك في ذلك لان الامريكيين - فى نظرى - فنانون سذج يعرفون القليل عن التاريخ . . ولكن هناك فيلم من اخراج جان رينوار ولعبت فيه انا مانيانى اسمه العربة الذهبية .

اجابة : «مقاطعا» نعم . لقد اشتغلت فى هذا الفيلم . . ولقد كان نصيبى فى الفيلم هو مسئوليتى من الاجزاء التى ترتبط «بكوميديا الفن» . انت تعرف بلاشك اننى افردت جزءا كبيرا فى كتابى «الفيلم فى التاريخ» للعلاقة بين الكوميديا والفيلم . ولقد اوشك العمل فى فيلم رينوار ان يخرجنى عن صوابى لانه كان مقررا ان تكون هناك نسخة انجليزية

من الفيلم ، وهنا كان صعبا أن تجد ممثلا ايطاليا
كوميديا يعرف الانجليزية . ولذلك فقد استخدمت
الممثلين الموسيقيين الذين كانوا يقدمون عروضهم
للقوات الامريكية في ١٩٤٥ - ١٩٤٦ . وكان معنى
ذلك انى أبدا من الصفر بالنسبة لتعليمهم الكوميديا
فلم يكونوا يعرفون شيئا على الاطلاق . لقد كانوا
مجرد لاعبي سيرك . . . مغنين . . . عازفين . . . وفي
الفيلم كان المفروض أن تكون مواقف كوميديا الفن
أطول مما عرضت ، ولكن انما هانيانى رفضت ذلك
لانه كان صعبا عليها أن تلعب مثل هذه المواقف .

سؤال : وماذا عن الفيلم الذى تعمل فيه الآن ؟

اجابة : اننى الآن اقوم باخراج فيلم تسجيلى كتبت
فكرته . انها قصة العمل الانسانى خلال العصور:
تحول الانسان فى عمله . وهكذا يبدأ الفيلم
بالصيد . . بالرعى . . بالفلاحين ثم الفلاحين
وآلاتهم ثم الصناعة ، ثم فى النهاية القوة الذرية .
انك هنا ترى ان الانسان الذى كان فى الماضى صيادا
وراعيا وفلاحا وعاملا تحول الى رجل آلة على
كوكبنا .

سؤال : ما الذى تريد أن تقوله بهذا الفيلم ؟

اجابة : ان القصد الاوّل هو ان اظهر الاهمية الرئيسية
للمعمل فى الحياة وفى سيكلوجية الفرد . الصياد له

سيكولوجيته ومشاكله . الراعى أيضا لديه نفس
الشيء وهكذا . ان قصة الانسان الحقيقية - كما
أرى - ليست هي حروبه التاريخية .. وليست
هي الامبراطوريات .. الخ ولكن قصة الانسان
الحقيقية هي تاريخه مع العمل .

سؤال : اليس هذا مفهوما ماركسيا ؟

اجابة : لا . انه مفهوم اجتماعى اى يرتبط بعلم الاجتماع
لقد تعودنا فى ايطاليا أن نحترم مدرسة روسليني
التي تقدم الواقع دون التدخل الشخصى ذى
النظرية ، وفى الفيلم الذى اتحدث عنه لا يوجد راو
... يوجد اشخاص فقط .. الكاميرا تسألهم
اسئلة وهم يتكلمون عن حياتهم .. عن مشاكلهم
.. عن مواقفهم ..

سؤال : هل تصدق ان الافلام بطبيعتها أشد صدقا
بالنسبة للحياة عن المسرح ؟

اجابة : محتمل . المشهد أو المنظر له قوانينه الخاصة .
ولكن لعلنى أستطيع أن أقول ان السينما ليست
لنا . انما ظاهرة اجتماعية خاصة . فى ايطاليا
المسرح قريب جدا من الحياة .. أكثر واقعية من
افلام هوليوود .

سؤال : ما الذى تريد أن تفعله فى مسرحك ؟

اجابة : سيكون لدينا موسم للمسرحيات العالمية . في مجتمعنا تحتاج الى المسرح ، الافلام لها ميزات كثيرة ولكن المسرح لديه حرية اكثر من حيث الشكل ، ولذلك فان ما يهمني هو ان ينتشر المسرح على مساحة عريضة من الناس . سوف تقدم المسرحيات الكلاسيكية على مسرح كبير وعلى مسرح صغير سوف تقدم المسرحيات التجريبية ، لانه بالنسبة لنا ، هنا في روما . . العلاقة بين المسرح والسينما علاقة بسيطة وسهلة . هناك تبادل طبيعي بين الاثنين ، فالممثلون هنا وهناك هم نفس الممثلين . وسيكون اول عروضنا المسرحية من اخراج فيسكونتي وهو كما تعلم مخرج عظيم في المسرح . . . والسينما .

سؤال : هل تقدم ايضا مسرحيات ايطالية جديدة ؟

اجابة : طبعاً وسوف تبدأ بكتاب مسرحي هو في الوقت نفسه كاتب سيناريو . . وهذه الاسماء : جوفريدو باريس ، فابريو موري - جيانا جيونا - جينانزو بيستللي وروبرتو مازيوركو . . كل هؤلاء كتاب سيناريو ولكنهم في الوقت نفسه يكتبون للمسرح .

سؤال : هؤلاء الكتاب المسرحيون الشبان هل يدنون بشيء للسينما ؟

اجابة : بالطبع . ولكن يجب ان نتذكر ان المسرح هو الذى يخسر باستمرار فى هذه العلاقة . والواقعية الجديدة فى ايطاليا لها مصادرها بالنسبة للمسرح ، وبالنسبة للسينما فانها قد استلهمت المسرح المحلى . وحوالى سنة ١٩١٠ كان نجوم ذلك المسرح هم الذين بدأوا اول الافلام الواقعية وقد كان فيلما يدور موضوعه حول اللغة المحلية . . ومسرحيات سيسيلى ولقد كان الممثل السيسيلى العظيم جيوفانى جراسو يقوم بأدواره فى المسرح والسينما فلملبنى أيضا عمل فى قاعات الموسيقى عندما كان سببا ، وكذلك زوجته جوليتا ماسينا كانت فى البداية ممثلة مسرح . دى سىكا كان ممثلا مسرحيا فى نابولى منذ سنوات .

سؤال : معنى هذا ان الفيلم هو الذى تأثر بالمسرح ؟

اجابة : فى الروح . . نعم . ولكن ليس بطريقة شاملة . . وهناك عشرات الامثلة لذلك ولكن هناك أيضا تأثير للسينما على المسرح وقد حدث هذا مؤخرا . فيلم زونج على الطريقة الايطالية مثلا مقتبس عن مسرحية من تأليف ادواردو دى فلليبو . وهناك أيضا امثلة أخرى غير هذا .

سؤال : عندما سألتك عن تأثير المسرح فى السيثما لم اكن اقصد بذلك ان اضعك فى موضع المدافع . وكثير

جدا من المثقفين الامريكيين يعتقدون ان السينما
فن اقل من المسرح .. بالطبع هناك عمالقة في عالم
السينما .. مثل ايزنشتين ..

اجابة : «مقاطعا» وكان هو الآخر مخرجها مسرحيا
واستطيع ان اعدد لك اسماء اخرى .. وذلك يثبت
في النهاية ان هناك تبادلا بين الاثنين .. المسرح
والسينما .

الفهرس

٣	مقدمة
٥	- ألبرتو مورافيا
١٣	- السامورانتيه
٢٢	- الشاعر الايطالى بازولينى
٣١	- مصمم الرقص : جورج بالانشين
٣٨	- لندسى أندرسون
٤٧	- شسترتماثر
٥٤	- الدكتور بان بروخمان (الحديث الاول)
٦١	- الدكتور بان بروخمان (الحديث الثانى)
٦٧	- مصمم الديكور سفوبودا
٨٧	- هنرى مور
٩٥	- لورانس هاريل
١٠٥	- مارى مكارثى
١١٦	- كولين ديفيز
١٢٣	- اليزابيث فرنك

۱۳۰	— روبرت جرېفز
۱۴۰	— کاتینا باکسینو
۱۴۹	— جان کارلو مینوتی
۱۵۸	— بول تورتيلییه
۱۶۸	— جورج تشابمان
۱۷۵	— روجر بلانشون
۱۸۲	— فیتو بانسولفی

رقم الايداع بدار الكتب ۱۹۷۷/۴۶۰۹

ISBN ۹۷۷ ۲۰۱ ۳۸۷ ۸

● هذا الكتاب

يتضمن طائفة من الأحاديث القيمة اشترك فيها المؤلف مع كوكبة من مشاهير الأدب والفن وفروع الانسانيات من شتى الجنسيات في العالم ، تفصح عن موقفهم من فنونهم بصفة عامة ، ونقدتهم لنتاجهم بصفة خاصة ، وتبلور آراءهم في القضايا السياسية والفكرية ، والمنطلقات التي يصدرون عنها .

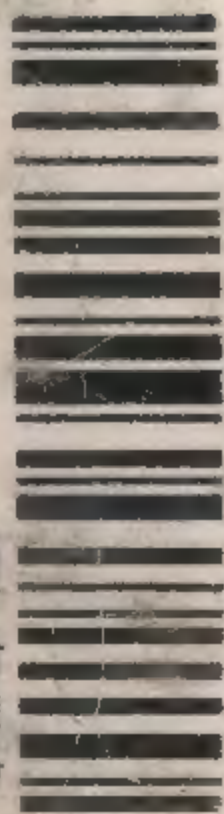
● الكتاب القادم :

الفطريات والحياة

د . عبد المحسن

١٠ قروش

Bibliotheca Alexandrina



0203541

مكتبة الإسكندرية